

127466

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

AZ ÆSTHETIKA
ALAPELEMEI

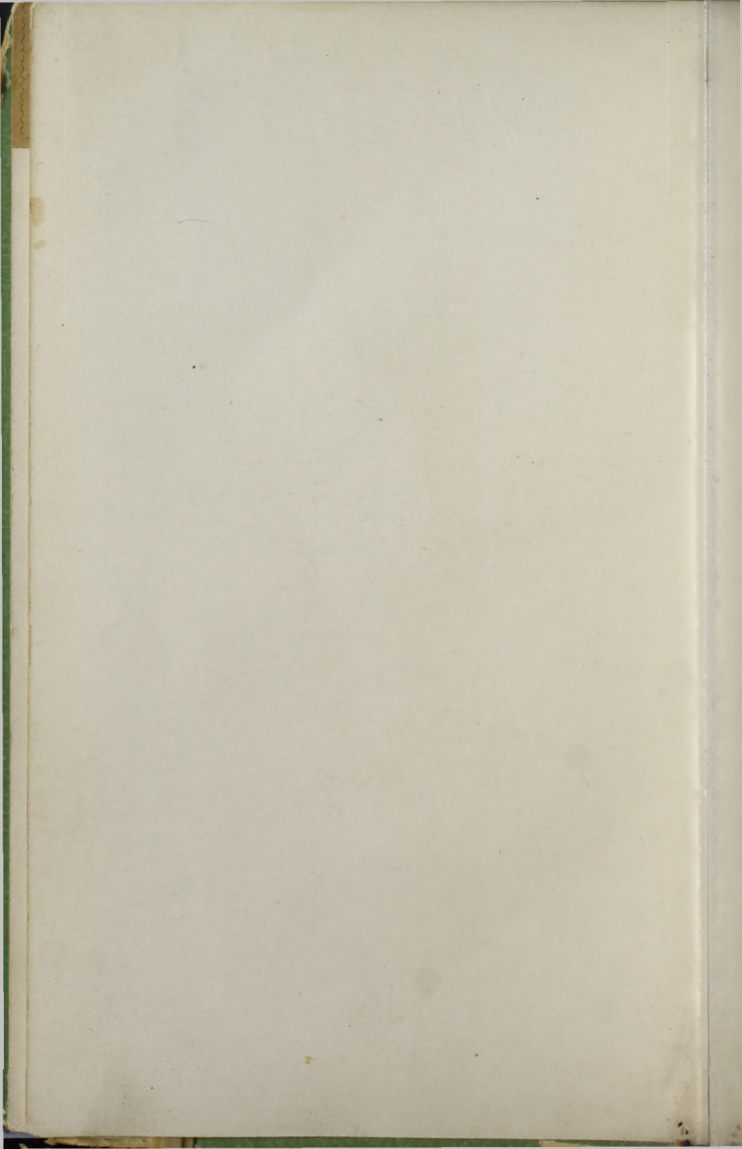
A FRANKLIN-TÁRSULAT KIADÁSA

Encyel. O.

79. 20.

127.466

—
—



1871. NOVEMBER 10. KÖNYV
KÖNYVTÁRA

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

AZ ÆSTHETIKA
ALAPELEMEI

IRTA BENEDETTO CROCE

FORDITOTTA FARKAS ZOLTÁN



BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

1917

AZ ÆSTHETIKA 436691 ALAPELEMEI

IRTA

BENEDETTO CROCE

FORDITOTTA

FARKAS ZOLTÁN

MTAK



BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

1917

127466

MAGY. AKADEMIA
KÖNYVTÁRA



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

MI A MŰVÉSZET?

STENOGRAFIA A IV

I.

Mi a művészet?

E kérdésre: «Mi a művészet?» tréfásan azt lehetne felelni és nem is éppen helytelenül: hogy a művészet az a dolog, melyet az egész világ régóta annak mond. Mivelhogy, ha valamiképen nem tudnók, hogy micsoda is, akkor nem is vethetnők fel a kérdést. Hiszen minden kérdésben bennerejlik már némi ismeret, mely a szóban forgó dologra vonatkozik, ha ezt a kérdésben megneveztük és ez által kvalifikáltuk és ismeretessé tettük. Erről valóban azok a találó és mély gondolatok is tanuskodnak, melyeket a művészetről gyakran hallunk olyanok szájából, kik távol állanak a filozófiától vagy elméletektől, tehát laikusokéból vagy művészekéből, kik nem kedvelik az elmélkedéseket, vagy naiv emberekéből, sőt még magának a népnek szájából is. E gondolatok néha az egyes műalkotások felett mondott ítéletekben foglaltatnak, néha azonban épenséggel aforizmák vagy fogalommeghatározások mezébe öltözködnek. Minden olyan büszke filozófusra, a ki a művészet lényegét «felfedezni» véli, rá lehetne pirítani — ez a felfogás járja — ha a legfel-

színeesebb könyvekből egyes mondatokat vagy a leghétköznapiabb beszélgetésből idéznénk szeme vagy hallása elé olyan kifejezéseket, melyekről kimutathatnók, hogy az ő felmagasztalt felfedezését máris tökéletes világossággal tartalmazták.

És a filozófusnak valóban oka volna a pirulásra, ha ugyan önönmagával valaha is elhitethette, hogy tanításával az általános emberi öntudatba valami teljesen eredeti elemet tudott belevinni, valamit, a mi e öntudatnak eddig idegen maradt, mert egy valósággal új világ megnyilatkozása. De még sem pirul el és útján nyugodtan halad tovább; mivel nagyon is jól tudja, hogy a művészet lényegét kereső kérdésben (a mint különben minden filozófiai kérdésben is, mely a valóság lényegét kutatja és ezért ismeretkérdés) még ha a magára öltött szavak általános és összefoglaló külseje látszólag az először és utoljára felvetett s megoldott probléma mezébe is bújtatja, valósággal csak egy részleges jelentőség rejlik, azokra a különleges nehézségekre vonatkozó, melyeket a gondolkodás története ép abban a pillanatban vetett felszínre. Igaz, hogy az igazság közkeletű, akárcsak az «esprit» az ismeretes francia közmondásban, vagy mint a rétoroktól a kifejezés-módok királyának nevezett metafora, melyet Montaigne még gazdasszonyának fecsegésében is megtalált. A gazdasszony használta metafora azonban annak a kifejezésbeli problémának megoldására szolgált, mely a gazdasszonyt foglalkoztató érzelmeknek sajátja, míg a művészet lényegét érintő mindennapos állítások, a

minőket akarva vagy akaratlan minden pillanatban hallhatunk, azoknak a logikai kérdéseknek megoldásai, a milyenek ez elé vagy az elé, még pedig oly egyén elé tolulnak, a kinek nem hivatása a filozófia, de ember létére a maga részéről egy bizonyos határig mégis csak filozófus. És a miként egy gazdasszony metaforája rendszerint egy szűkkörű és trivialis érzelemvilágot mutat egy költőéhez képest, akként a laikusnak hétköznapi mondása a filozófus törekvéseihez mérve csak valamely sekély probléma megoldását zárja magába. Az erre a kérdésre adott válasz «mí a művészet» az egyik és a másik esetben látszólag nagyon is egyformán szólhat, de mindkét esetben nagyon megkülönbözteti őket egymástól tulajdonképeni tartalmának különböző gazdagsága. Mert a míg annak, kit méltán nevezünk filozófusnak, nem kisebb feladat lebeg szeme előtt, mint hogy megfelelő módon mindazokat a problémákat megoldja, a melyeket a történet folyása addig felvetett, addig a laikusnak válasza, mivel sokkal szűkebb körben forog, e körmesgyéjén túl tehetetlennek bizonyul. Erre a halhatatlan sokratesi módszer hatalma is bizonyságul szolgál, azaz azon könnyedség, a melylyel a tudósok már kérdéseik tömegével még azt a tanulatlan embert is feneketlen zavarba ejtik, a ki kezdetben értelmes nyilatkozatokkal tett ki magáért. Mivel a vallatás során az a veszély fenyegeti, hogy azt a kis tudományát is elveszíti, a mije van, nem marad más menekvése, mint hogy afféle tiltakozásba gubózza be magát, hogy rajta nem lehet szörszálhasogatásokkal kifogni.

A filozófusnak tisztessége tehát nem eredhet egyébből, mint abból, hogy kérdéseinek és válaszainak mélyrehatóbb az ereje. Ez a tisztesség természetesen kellő szerénységgel párosul nála, azaz tudatában van annak, hogy ha nagy is a területe, vagy tán az adott pillanatban a lehető legnagyobb is, mégis csak vannak határai, melyeket e pillanat története tűz köréje. Ugyanis nem számíthat egy feltétlen érvényességű, vagy a mint mondani szokták, definitív megoldásra. A szellemi élet előrehaladása, miközben a problémákat megújítja és megsokasítja, ha nem is tévessé, de elégtelenné teszi a megoldásokat. E megoldások egyrésze azután azok közé az igazságok közé kerül, melyeket hallgatólagosan elismerünk, egy másik részüket viszont ismét elő kell vennünk és az új megoldás egy részének tartanunk. Egy systema egy olyan ház, melyet közvetlenül a felépítés és feldíszítés után az elemek porlasztó befolyása miatt többé-kevésbé energikusan, de állandóan tatarozni kell és a melyen egy bizonyos pillanatban már a tatarozás és támogatás sem segít, úgy hogy le kell rombolni és újból felépíteni. De ezzel a következő lényeges különbséggel: a gondolati munkában a mindig megújhodó házat mindig a régi viseli a vállán, mely mintegy varázserővel folytatódik benne. E miatt tudvalévőleg meghökkennek az ilyen varázslatot nem ismerők, a felületes és együgyű elmék; ezért egyik örökös kifogásuk a filozófia ellen akként hangzik, hogy állandóan szétdulja saját művét s hogy az egyik filozófus ellentmond a másiknak. Mintha az ember nem építene ma-

gának folytonosan házakat, melyeket lerombol és újjáépít és a későbbi építész nem volna ellensége elődjének; és mintha ebből az építkezésből, lerombolásból és újjáépítésből és az építészek ellentétes felfogásából azt a következtetést lehetne levonni, hogy haszontalan dolog házakat építeni.

Az intenzitás növekedésének előnyeivel a filozófus kérdései és válaszai a nagyobb tévedés veszélyét is magukkal hozzák és gyakran befolyásoltatnak a józan emberi értelem bizonyos hiányától is. Ez ugyan nem épen dicséretre méltó dolog, hanem mint egy magasabbrendű kultúrszféra, aristokratikus jellemű és így nemcsak gúnyt és bosszúságot, hanem titkos csodálkozást és irigységet is kelt. Ebben rejlik különben a sokszor hangsúlyozott ellentét az átlagos ember lelki egyensúlya és a filozófusok túlzásai között. Például egy józan eszű embernek sem jutott volna eszébe azt hangoztatni, hogy a művészet a nemi ösztön visszhangja, vagy hogy valami megmértelyező dolog, mely megérdemelné, hogy egy jól vezetett állami életből száműzessék. Ezek pedig olyan abszurdítások, melyeket filozófusok, még pedig nagy filozófusok hangoztattak. De a józan eszű embernek egyszerűsége szegénység, azaz csak a természeti embernek egyszerűsége és akárhányszor sóvárogta is az emberek a természeti ember egyszerű életére, vagy pedig akárhányszor kerestek a filozófusok elől a józan észnél menedéket, mégsem áll másként a dolog, mint hogy az emberi szellem fejlődése a kultúra veszélyeivel és a józan ész alkalmi eltévelyedésével is

bátran szembe néz, mivel másképen egyáltalában nem is tehet. A filozófusnak kutatása a művészet mezején kénytelen a tévedések útján is végighaladni, hogy az igazság ösvényére eljuthasson. Az igazság pedig nem más, mint ezek az utak, melyeken egy fonál vezet végig, hogy a labirinthust is szolgálatunkra kényszerítse.

A tévedés és az igazság között azért ily szoros a kapocs, mert tiszta és tökéletes tévedés elgondolhatatlan és mert elgondolhatatlan, azért nem is létezhetik. A tévedésnek kettős nyelve van, az egyik a hibás állításokat hirdeti, a másik viszont meghazudtolja ezeket; a mit pedig ellenmondásnak nevezünk, nem más mint az «igen»-nek és «nem»-nek mérkőzése. Ha tehát egy elmélet vizsgálatától, melyben azt mint tévest elvetettük, részeinek és meghatározottságának vizsgálatára térünk át, magában ő benne fogjuk megtalálni eltévelyedéseinek gyógyító eszközét, azaz azt a helyes elméletet, mely a tévedés talajából csírázik. Megfigyelhetjük, hogy éppen azok, a kik a művészetet a nemi ösztönre szeretnék visszavezetni, tételük bizonyítására olyan érvelést és levezetéseket hívnak segítségül, a melyekkel a helyett, hogy egybekapcsolnák, elválasztják egymástól a művészetet és a nemi ösztönt; vagy pedig, hogy az az ember, a ki a költészetet a jól elrendezett állami életből száműzte, az üldözésben megrendült és éppen ez által egy új magasztos költészetet alkotott. Voltak olyan korszakai a történelemnek, melyekben a legnyakatekertebb és legotrombább művészeti elméletek uralkodtak; de ez nem akadályozta meg, hogy az emberek abban

az időben is rendszerint a leghatározottabban meg ne különböztessék a szépet a csunyától és jó élelisméjűen ne beszéljenek e tárgyról, ha elvont elméleteikről megfeledkeztek és csak az egyes esetekkel foglalkoztak. A téves tanítás halálos ítéletét sohasem bírák mondják ki, hanem mindig a saját maga szája.

Mivel az igazság ily szorosan összefügg a tévedéssel, megismerése mindig egy küzdelmes folyamat, melyben tévedések útján szabadul meg a tévedéstől; épen ezért az a kívánság is a jámbor, de lehetetlen óhajtasok közé tartozik, hogy az igazságot közvetlenül megvitatás és vitatkozás nélkül adjuk elő és mintegy magányos fenségében vonultassuk fel: mint hogyha az ilyen szinpadias felvonulások megfelelő jelképét szolgáltatnák az igazságnak, a mely maga a gondolkodás és ekként folytonos tevékenységben és nyugtalanságban él. A valóságban senki sem fejezhet ki valamely igazságot más-ként, mint a megfelelő probléma különböző megoldásainak bírálata által. A filozófia tudományának legsoványabb tárgyalása is, minden iskolakönyv és minden akadémiai értekezés is a történetileg adott vagy elgondolható vélemények áttekintésével kezdődik, vagy legalább is kiterjeszkedik reá, mert ezek ellentétét és kijavítását akarja nyújtani a benne kifejtett felfogással. Bár ezt az eljárást gyakran önkényesen és rendszertelenül hajtják végre, mégis egészen pontosan azt a jogos szükségletet elégíti ki, hogy valamely problema tárgyalásánál minden megoldását átvizsgáljuk, mely a történetben mekiséreltetett vagy gondolatban (azaz

az adott pillanatban, tehát ismét csak a történet folyamán) megkísérelhető, úgy hogy az új megoldás az emberi szellem előző munkáját is magába zárja.

Ez a szükséglet azonban logikai szükséglet s mint ilyen, minden igazi gondolatban benne él és elválaszthatatlan tőle. Nem is szabad összetéveszteni egy bizonyos irodalmi előadásmóddal, ha nem akarunk olyan pedanteriába esni, a milyen a középkorban a scholastikusokat vagy a XIX. században a hegeli iskola dialektikusait tette hirhedtekké és azonkívül nagyon közeli rokona annak a formalistikus torturának, mely a filozófiai tárgyalás külső mechanikus módjának csodás erőt tulajdonít. Egyszóval e szükségletnek lényeges és nem esetleges értelmét kell megértenünk, tehát szellemére és nem betűire kell figyelünk és saját gondolkozásunk előadásában az időnek, helynek és személyeknek megfelelő szabadsággal kell mozognunk. Ezért ezekben a futólagos fejtegetésekben, melyek mintegy tájékoztatni akarnak a művészeti problémák átgondolásának módja felől, őrizkedni fogok attól, hogy az æsthetikai gondolkodás történetét mondjam el, vagy pedig a téves elméletektől való megszabadulását, kezdve a legeggyűbbeknél és folytatva a leggazdagabbakig. Nemcsak magamat, hanem olvasóimat sem akarom e podgyász egy részével terhelni, melyet később ugyis vállukra vehetnek, ha erre a röptében átszelt tájékok látása után kedvük szottyan és rászánják magukat, hogy erre vagy arra a vidékre külön utazásokat kezdjenek, melyeken apróra bejárhatják földjét.

Ugyanezért, a midőn visszatérek a kérdésre, mely erre a ki nem kerülhető előszóra készített, — kikerülhetetlennek kell neveznem, hogy fejtegetéseimtől a követelődzés látszatát, egy-szersmind a fölösleges beszéd vádját távol-tartsam, ha visszatérek tehát arra a kérdésre, hogy mi is a művészet, nem kerítek nagy fe-neket, hanem legegyszerűbb módon akként ma-gyarázom, hogy a művészet visio vagy intuitio. A művész egy képet vagy fantazmát alkot; a műélvező pedig arra a pontra szegezi a sze-mét, melyre a művész figyelmeztette, azon a résen át tekint, melyet amaz nyitott fel előtte és reprodukálja magában azt a képet. «Intuitio», «visio», «szemlélet», «elképzelés», «képzelet», «megjelenítés», «képzet» stb. valamennyien olyan szavak, melyek egyaránt, mint synonymák állan-dóan ismétlődnek a művészetről szóló fejtege-tésekben és mindnyája ugyanarra a fogalomra avagy fogalmi körre irányozza értelmünket, a mi általános megegyezésüknek jele.

De ez az én válaszom, hogy a művészet intuitio, jelentőségét és erejét egyúttal az által is nyeri, a mit hallgatólagosan tagad és az által, a mitől a művészetet megkülönbözteti. Minek tagadása értetődik állításom következtében? A legfontosabb tételeket megjelölöm most, vagy legalább is azokat, melyek a mi kulturális vi-szonyaink között a legfontosabbak.

Első sorban is azt tagadom, hogy a művé-szet valami physikai dolog: p. o. nem áll bizo-nyos elhatárolt szinekből vagy színvonatközá-sokból, bizonyos elhatárolt testalakokból, bizo-nyos elhatárolt hangokból vagy hangviszony-

latokból, röviden olyasmiből, a mit physikai dolognak neveznek. Már az általános gondolkodásban meg lehet találni a tévedésnek csiráját, hogy a művészetet valami physikai dolognak képzeljük el. Miként a gyermekek hozzá kapnak a szappanbuborékhoz, hogy a szivárvány színeit megfogják, akként az ember szelleme, midőn a szép dolgokat csodálja, ösztönszerűen a külső természethez fordul, hogy az okokat kifürkészsze és bizonyos színeket, bizonyos testalakzatokat szépeknek, másokat viszont csúnyáknak próbál tartani, vagy azt hiszi, hogy kell tartania. Ez a kísérlet azonban öntudatosan és rendszeresen gyakran előfordult a gondolkodás történetében: elkezdve a «kánon»-okon, melyeket a görög és a renaissancekori művészek és művészeti theoretikusok a testek szépsége feltételül előírtak, elkezdve a figurákkal, vagy hangokkal kifejezhető geometriai és arithmetikai viszonylatokra vonatkozó elmélkedéseken, egészen a XIX. századbeli æsthetikusok (pl. Fechner) vizsgálódásáig és azokig a «közlemény»-ekig, a melyeket a mai filozófiai, pszichológiai, vagy természettudományi congressusokon a tudatlanok a physikai jelenségek és a művészet viszonyáról elő szoktak adni. Ha azt kérdezzük önmagunktól, mi okból nem lehet a művészet physikai tény, legelőször is azt kell válaszolnunk, hogy a physikai tényeknek nincsen valóságuk, míg ellenben a művészet, melynek oly sokan szentelik életüket és a mely mindenkit isteni örömmel ajándékoz meg, a legteljesebb mértékben való. Ezért nem lehet physikai azaz valótlan tény. Első pillanatra ez

kétségtelenül paradoxnak látszik, mert az egyszerű embernek a physikai világnál semmi sem látszik szilárdabbnak. De az igazság nevében sincsen jogunk arra, hogy lemondjunk a jobb megoldásról és egy kevésbé jóval helyettesítsük, ha a hazugságnak csak látszata tapad is hozzá. De hogy ezen igazság idegenszerű és meghökkentő mivoltát legyőzhessük és hogy baráti viszonyra lépjünk vele, csak azt kell megfontolnunk, hogy a physikai világ valótlanágára megvan a megdönthetetlen bizonyíték, melyet valamennyi filozófus elfogad, hacsak nem túlzó materialista, a ki a materializmus kiáltó ellentmondásaiba takarózik. Sőt maguk a physikusok is hirdetik ezt a műveikbe szétszórt philosophiai töredékekben, a midőn a physikai jelenségeket olyan elvek termékeinek tartják, melyeket nem a tapasztalásból vezetnek le, tehát az atomok, vagy az æther, vagy valami megismerhetetlen dolog nyilvánulásának tartanak. Különben a materialisták anyaga sem más, mint egy anyagon túli princípium. Ekként belső logikájuk és általános megegyezésük miatt a physikai lények nem annyira valóságnak látszanak, mint inkább eszünk egy, a tudomány céljának irányuló konstrukciójának.

Ezért azt a kérdést, hogy a művészet fizikai tény-e, észszerűen abba a másként alakított jelentőségbe kell öltöztetni, hogy a művészet fizikai úton konstruálható-e? És ez bizonyára lehetséges is; mindannyiszor megteesszük, ha egy költemény értelmétől elfordulunk és azzal foglalkozunk, hogy szavait megszámloljuk, szóttagokra és betűkre bontjuk, vagy ha lerázva

magunkról egy szobor æsthetikai hatását, térfogatát és súlyát megmérjük; a mi nagyon is hasznos dolog a szoborcsomagolók számára, miként az első eljárás a nyomdászoknak az, kik egy oldalnyi költeményt szednek, de teljesen fölösleges a műélvezőnek és művészet bűvárnak, a kinek ez nem válik hasznára, sőt büntetlenül nem is szabad tulajdonképeni tárgyát elhagyni. Tehát ebben a második vonatkozásban sem fizikai tény a művészet; midőn lényegébe és hatásába akarunk hatolni, semmit sem segítene rajtunk, ha fizikailag konstruálnók.

A művészetnek intuitióként való meghatározásában egy második tagadás is rejlik: — ha intuitio, mivel az intuitio a szemlélet eredeti értelmében theóriát jelent, akkor a művészet nem lehet hasznossági ténykedés: és mivel egy hasznossági ténykedés mindig valami kéjérzet megszerzésére és ezért egy fájdalomérzet leküzdésére irányul, a legsajátosabb lényegében értett művészetnek épen úgy nincsen köze a hasznossághoz, mint a kéj- vagy fájdalomérzethez. Valóban különösebb ellenmondás nélkül be fogjuk látni, hogy a kéjérzet mint kéjérzet, mint akármiféle kéjérzet sem művészi önmagában véve; nem művészi az öröm, melyet a szomjunkat oltó ital víz kelt, vagy a szabadban sétálás, mely alatt izmaink nyújtózkodnak és vérünk könnyebben kering, sem egy óhajtott állás elnyerése, mely praktikus életünket kielégíti, stb. Még a közöttünk és a műalkotások között szövődő vonatkozásokban is szembeszökő a kéjérzet és művészet között

fennálló különbség, a mennyiben az ábrázolt alak kedves lehet nekünk és a legkellemesebb emlékeket ébresztheti, de a kép egyuttal mégis csúnya lehet; vagy fordítva, a kép szép lehet és az ábrázolt tárgy gyűlöletes szívünknek, vagy pedig maga a kép, melyet szépnek vélünk, mérget vagy irigységet kelthet bennünk, ha egy ellenségünk vagy vetélytársunk alkotása, a ki-nek hasznára válhatik és erejét gyarapíthatja. A mi gyakorlati érdekeink megfelelő kéj- és fájdalomérzeteikkel összekuszálódhatnak néha æsthetikai érdeklődésünkkel és el is homályosíthatják, de sohasem olvadhatnak véle össze. Ha a művészetnek, mint valami kéjérzetet keltő dolognak meghatározását erősebben akarjuk megalapozni, legfeljebb azt mondhatjuk, hogy ha nem is az általában vett kéjérzetet keltő dolgok közé tartozik, mégis egy különös formája a kéjérzetkeltésnek. De ez a szűkebbre fogás már nem megvédése, hanem teljes feladása a tételnek, mert ha feltesszük, hogy a művészet egy különös formája a kéjérzet keltésnek, akkor megkülönböztető jelleme nem a kéjérzetkeltésben, hanem abban rejlenék, a mi-ben ez a kéjérzet a kéj egyéb fajtáitól különböznék és a vizsgálódásnak a kéjérzet ezen fölöslegéből vagy máskéntiségéből kellene kiindulnia. Mindennek daczára e tanításnak, mely a művészetet kéjérzetkeltésnek definiálja, külön elnevezése van (hedonistikus æsthetika) és hosszú, valamint komplikált sorsa az æsthetikai tanítások történetében. Már a görög-római világban feltűnt, a XVIII. században túlsúlyban volt, a XIX. század második felében új virág-

zást ért meg és még ma is nagy kedveltségnek örvend. Különösen a kezdő æsthetikusok kedvelik, a kiket az a tény ragad meg elsősorban, hogy a művészet kéjérzetet kelt. E tanítás élete abban állott, hogy váltakozva holt, hol azt, vagy együtt több csoport kéjérzetet állított előtérbe (a magasabb érzékek örömét, a játék-kedvet, a saját erőnk öntudatát, a szerelem érzéseit) vagy hogy még a kéjestől különböző elemeket is segítségül hitt, mint például a hasznost, a szellemi és erkölcsi szükségletek kielégítését, vagy más hasonló dolgokat. Fejlődése épen ennek a nyughatatlanságának következménye és azoknak az idegen elemeknek köszönhető, melyeket a miatt a kényszerűség miatt vett fel magába és csiráztatott méhében, hogy a valósággal valamiképen megegyezzek. Így jutott annyira, hogy mint hedonistikusan tan feloldódjék és öntudatlanul egy új tanítást segítsen elő, vagy legalább is, hogy megsejtsesse ilyenek szükségességét. Mivel pedig mindenmű tévedésben van az igazságnak valami csírája, a hedonistikusan tanak is van egy örökké igaz eleme és ez az, hogy az élvezetet kísérő jelenségnek magyarázza, mely az æsthetikai tevékenység és minden másforma szellemi tevékenység között közös és a melyet korántsem kívánunk tagadni, még ha a művészetnek és az élvezetesnek azonosságát teljesen kétségbevonjuk is és a művészetet az élvezetéstől meg is különböztetjük, a mennyiben intuitiónak mondjuk.

A művészetet intuitiónak nevező elméletből egy harmadik tagadás is következik. Az, hogy

a művészet nem erkölcsi ténykedés, azaz nem olyanforma gyakorlati tevékenység, a mely szükségszerűen összefügg ugyan a hasznossal, az élvezettel és fájdalommal, de közvetlenül mégsem utilitaristikus és hedonistikus és egy magasabb szellemi világban mozog. De annak, hogy az intuitio az elméletnek volna aktusa, minden tapasztalásunk ellentmond. És való-
sággal is a művészet — mint azt az ősrégi tapasztalat tanúsítja — nem az akarat műve: a jó szándék, mely a *gentleman* szüli, nem teremti művészeket. És mivel a művészetet nem az akarat hozza létre, semminémű erkölcsi megítélés alá sem lehet vonni, nem azért, mintha valami kiváltságos mentesség illetné meg, hanem mert az erkölcsi megítélés mértéke sehogysem illik reá. Egy művészi kép egyaránt ábrázolhat valami erkölcsileg dicséretes avagy elítélendő tettet: a kép mint kép erkölcsileg sem nem dicséretes sem nem elítélendő. Nemcsak hogy nincsen büntető törvény, mely egy képet rabságra, vagy halálra íté-
hetne, hanem egyáltalában egy józan ember sem mondhat felette erkölcsi ítéletet. Épen olyan joggal nevezhetnők Dante Francescáját erkölcs-
telennek, Shakespeare Cordeliáját pedig erkölcsösnek, a kik mindketten csak tiszta művészi célokat szolgálnak és úgyszólván csak zenei nyilvánulásai Dante és Shakespeare lelkének, mint a hogy a négyzetet erkölcsösnek és a háromszöget erkölcsstelennek mondhatnók. Külömben az æsthe-
tika tanainak történetében az erkölcsieskedő elmélet is képviselve van, sőt még ma sem múlt ki, ha az általános vélemény nagyon ke-

one
man

vésre becsüli is. Ezt a lekicsinylést nemcsak önmaga okozza, hanem bizonyos fokig egyes mai irányok is, melyek ezt a tagadást lélektani undorodásból magyarázzák, holott ahhoz — úgy mint mi tesszük — csakis logikai okokból kellene eljutni. Az erkölcsi tanításból ered a művészet elé tűzött az a hivatás, hogy jóra vezéreljen és elriasszon a gonosztól, az erkölcsöket javítsa és nemesítse, továbbá az a műveszekhez intézett kívánság, hogy a mennyire csak telik tőlük, vegyenek részt a tömegek nevelésében, egy nép nemzeti vagy harczias lelkületének megerősítésében, a szerény és munkás élet eszményének terjesztésében. Megannyi dolog, a melyre a művészet épen olyan tehetetlen, mint a mértan, a mely mégsem veszti el e tehetetlensége miatt méltóságát. Ezért azt sem lehet belátni, hogy a művészet mért fosztassék meg ugyan ezért méltóságától. Hogy effélére nincs ereje, azt persze az erkölcsieskedő æsthetikusok is belátták, a miért szívesen kiigyezttek vele, mert megengedték, hogy az élvezetnek is szolgáljon, ha az épen nem is erkölcsös, de legalább is nyilvánvalóan ne legyen erkölcstelen, vagy pedig, mert azt ajánlották, hogy a hatalmat, melylyel hedonistikus ereje a kedélyeket maga alá hajtja, jó czélokra használja fel, édesítse meg a pilulákat vagy kenje be mézzel a keserű orvosságos pohár peremét, egyszóval, hogy a kéjű szerepét játssza (hiszen úgy sem vetkőzhetik ki meggyökeresedett szokásaiból), de ekkor már legalább a szent egyház és az erkölcs szolgálatában álljon mint meretrix ecclesiæ. Egypárszor arra is gon-

doltak, hogy a tanítás eszközeül használják, hiszen nemcsak az erény, hanem a tudomány is nehéz egy dolog. A művészet tehát hadd könnyítse meg dolgát és tegye könnyűvé a bejutást a tudomány palotájába, sőt úgy vezesse végig az embereket rajta, mintha Armida kertjében járnának, vidáman és gyönyörködtetően, a nélkül, hogy rájöjjenek nagy gazdagodásukra, sőt észre se vegyék azt a mélységes megújhódást, melyet önmagukban ébresztettek. Ha ma ezekről az elméletekről beszélünk, nem fojthatjuk el mosolygásunkat, de mégsem szabad elfelednünk, hogy valamikor komoly dolgok voltak és abból a komoly erőlködésből születtek, hogy a művészet lényege érthetővé és fogalma magasabbá váljék. És azt se feledjük, hogy ha csak az olasz irodalmat idézem, Dante, Tasso, Parini, Alfieri, Manzoni, Mazzini is hiveik voltak. A művészetnek erkölcsieskedő felfogása is mindig, épen ellentmondásaival, jótékony volt, ma is az és örökké jótékony lesz, bár eredménytelen erőlködés az, mely a művészetet a pusztá élvezettestől, melylyel néha össze is tévesztik, elválasztani akarja, hogy méltóbb ranghoz juttassa. De neki is megvan a maga igaz oldala, a mennyiben, ha a művészet az erkölcs mezején túl is fekszik, a művész emberi létével nem szabadulhat az emberi követelmények alól, hanem uralmuk alatt áll és ezért a művészetet, a mely pedig nem erkölcs és sohasem lesz az, küldetésének kell hogy tartsa, melyet főpapi hivatásként kell gyakorolnia.

Továbbá — és ez az utolsó és talán a legfontosabbik általános negátio, a művészetnek

intuitióként való fogalmazása szerint a művészet nem fogalmi megismerés. A fogalmi megismerésnek tiszta, azaz bölcsészeti alakja mindig realistikus, a mennyiben a valószerűséget az irrealitással szembehelyezi, vagy az irrealitást, mint alárendelt pillanatot a realitás foglyává alacsonyítja. Ezzel szemben az intuitio kifejezetten hangsúlyozza a realitás és irrealitás szét nem választottságát, a kép pusztá képszerűségének értékét, a kép tiszta eszményiségét; és az intuitív, vagy érzéki és a fogalmi, vagy szellemi megismerésnek, az æsthetikának és a poetikának szembeállítása arra törekszik, hogy a megismerés ezen egyszerűbb és elemibb formáinak autonomiáját érvényesítse, melyeket az elméleti élet álmaival hasonlítottak össze, de ezekkel szemben a filozófia az ébrenlétet jelentené. És csakugyan, a ki egy műalkotás előtt azt kérdezi, hogy a művész kifejezte dolog metafizikailag és történetileg igaz, avagy téves-e, az egy értelemnélkül való kérdést állít fel és ugyanolyan tévedésbe esik, mint az, a ki a képzelet könnyed képeit az erkölcsiség ítélőszéke elé hurczolja. Értelem nélkül való e kérdés, mert az igaz és téves megkülömböztetése mindig egy ténybeli állításra tehát egy ítéletre vonatkozik. De a megkülömböztetésnek semmi helye sincsen egy képpel vagy egy tiszta subjectummal szemben, a mely épenséggel nem egy ítéletnek alanya, mert nincsen hozzá való állitmány vagy prædikatum. Hiába való kifogás az, hogy a kép egyénisége az egyetemes-séghez való vonatkozások híján meg nem állhat, mivel a kép úgyis csak ennek egy indivi-

duatioja; mert ezáltal nem azt vitatjuk, hogy az egyetemesség mint az isten lelke mindenütt jelen van, hanem csak azt tagadjuk, hogy az intuitióban, mint olyanban az egyetemesség logikai kifejlesztés útján valósággal elgondolva volna jelen. És éppen olyan hiábavaló ellenvetés az, mely a szellemi élet egységének elvére hivatkozik, melyet a képzelet és a gondolat éles megkülömböztetése nem ront le, hanem ellenkezőleg szorosabbra fűz, hiszen a megkülömböztetésből születik az ellentét és az ellentétből a konkrét egység.

Az eszménység (e néven hívják azt a jellemző tulajdonságot, mely az intuitiót a fogalomtól, a művészetet a filozófiától és történet-től megkülömbözteti) a művészetnek legsajátosabb erénye: mihelyt ettől az eszménységből elmélkedés és ítélet fejlődik, feloldódik a művészet és megsemmisül. Meghal már abban a művészből is, a ki művészből kritikussá lesz, meghal a szemlélőben is, a ki lelkesült műélvezőből az életem elgondolkozó megfigyelővé válik.

A művészetnek és filozófiának megkülömböztetése, más megkülömböztetéseket is von maga után: elsősorban is a művészet és mythos között. Mert a mythos annak számára, a ki hisz benne, a valóság kinyilatkoztatásának és megismerésének látszik az irrealitással szemben és a vele meg nem egyező hitvallásokat hamis illúzióként utasítja vissza. Művészetet csak annak számára jelenthet, a ki már nem hisz benne és a mythológiát csak metaforának használja, tehát az istenek komolyvilágát csak egy szép

világnak, az istent csak a fenségesség egyik képének tartja. A mythos tehát, ha őseredeti voltában vizsgáljuk, a hívők lelkében vallás és nem pusztá fantazma; és a religio filozófia, gyökere a filozófiának, többé kevésbbé tökéletlen filozófia ugyan, de mégis csak filozófia, miként a filozófia is religio, többé-kevésbbé megülledett és kiforrott, mely folyvást érik és tisztul, de mindig mégis csak religio, azaz a végtelen és örökkévaló dolgok elgondolása. A művészetnek a mythoshoz és religióhoz nincsen gondolkozása és az ebből fakadó hite sincsen meg: a művész képével szemben sem nem hívő, sem nem hitetlen: ő képe teremtetője.

Másoldalról viszont a művészetnek intuitióként való fogalmazása épenúgy azt is kizárja, hogy a művészetet osztályok, típusok, fajok, nemek termelésének tartsuk, vagy a mint azt egy nagy matematikus és filozófus a zenéről hitte, valami öntudatlan arithmetika gyakorlatának. Fogalmazásunk tehát a művészetet a positiv tudományoktól és a matematikától is megkülönbözteti, a melyekben a fogalmi forma szerepel, még ha realistikus jellem nélkül is, csak mint pusztá általános képzet vagy mint tiszta elvonás. Ámde az az eszményiség, melyet a természettudomány és matematika, a filozófia, vallás és történelem világával szemben látszólag magára ölt, úgy hogy a művészettel látszólag egyfajtájúnak tetszik (a miért manapság a tudóskodók és matematikusok szívesen kérkednek azzal, hogy világok és fikciók alkotói, melyek bizony szórul-szóra hasonlók a költők alakításaihoz és kitalálásai-

hoz), — ez az eszményiség a konkrét gondolkodás elhanyagolásával jön létre, általánosítás, elvonás segítségével, a melyek praktikus cselekvések és mint ilyenek idegenek és ellenségesek a művészet világa előtt. Innét ered az, hogy a művészet sokkal inkább húzódik a pozitív tudományoktól, mint a filozófiától, vallástól és történelemtől, mert ezek rokonai a theoria hasonló világában és a megismerésben, míg amazok a szemlélődés ellen forduló gyakorlati-ságukkal durván megsértik őt. Poesis és osztályozás vagy a mi még rosszabb, poesis és matematika olyan nehezen férnek össze, mint tűz és víz, a miért azok az idők, midőn a természettudományok uralkodnak a költészet számára meddőknék bizonyulnak.

Mivel, mint mondtuk, az intuitio elméletbe zárt tagadások legnehezebbike és legfontosabbika éppen a művészet alogikus jellemének kimutatása, az æsthetika történetében azok az elméletek foglalják el a legnagyobb helyet és azokat ékesíti a legnagyobb bölcsészek neve, a melyek a művészetet filozófiának, vallásnak, matematikának magyarázzák. A XIX. század bölcsészetében Schelling és Hegel a művészetnek a vallással és filozófiával vató egyeztetésére és összezavarására szolgáltatnak példát, Taine a természettudományokkal keveri össze, a francia naturalisták a történelmi és adatgyűjtő megfigyeléssel, a Herbartianusok formalismusa pedig a matematikával.

De mindezeknél a szerzőknél, valamint a többieknél is, a kiket idézni lehetne, hiába kutatnók az ilyen tévedések tiszta példáit;

mert a tévedés sohasem tiszta és ha az volna, máris igazság lenne. Ezért azok a művészeti tanítások is, melyeket röviden «fogalomszerű»-eknek nevezek, szintén bomlástkeltő elemeket tartalmaznak, melyek annál számosabbak és hatékonyabbak, mentül erősebb szellemű filozófus volt hirdetőjük, a miért senkinél sem találhatunk többet és hatékonyabbat, mint Hegelnél és Schellingnél. Mindketten oly élénk öntudattal látták maguk előtt a művészeti alkotás folyamatát, hogy megfigyeléseikkel és fejtegetéseikkel a részletekben oly theoriát közeltettek meg, mely épen fordítottja volt annak az elméletnek, melyet rendszerük általános szelleme zárt magába. Különben pedig épen a fogalomszerű elméletek nemcsak annyiban mulják felül az előbb szemügyrevetteket, hogy felismerik a művészet elméleti jellemét, hanem a helyes tanítást is elősegítik, a mennyiben a képzelet és logika, művészet és gondolkozás között fennálló vonatkozások megállapítását is kívánják. E vonatkozások pedig, épen mivel különbségeket fejeznek ki, szintén az egységesre figyelmeztetnek.

Már az eddigiekből is látható, hogy ez a szerfelett egyszerű formula: «a művészet intuitio» — a melyet más synonym fordulataiban (p. o. a művészet a képzelet alkotása), mindazok beszédjeiben megtalálhatunk, kik nap-nap után beszélnek a művészet dolgairól és a melyet régebbi kifejezésmódján (utánzás, fictio, mese) annyi ósdi könyvben megtalálhatunk — ez az itt filozófiai elmélkedés kapcsán kimondott formula történeti kritikai és polemi-

kus tartalommal miként telik meg, melynek gazdagságát csak futólagosan vázolhattam. Ezután az sem fog majd csodálkozásba ejteni, hogy filozófiai meghódítása túlságosan nagy erőlködésbe került, mert ez a hódítás olyan forma, mint a csatában soká vívott domb elfoglalása és épen ezért egészen más értéke van, mint annak, ha e dombot béke idején egy gondtalan sétáló könnyedén megmássza: nem egy séta egyszerű nyugovója az, hanem egy hadsereg győzelmének eredménye és jelképe. Az æsthetika történésze nyomon követi megállóit e fáradságos előnyomulásnak, a mely alatt (és ez ismét a gondolkodás varázserejéről tanuskodik) a győztes a legyőzött osztotta csapásoktól a helyett, hogy elgyengülve, új erőre kap és ellenfelét viasszorítván, ugyanakkor az ő kíséretében mégis feljut a rég sóvárgott emelkedésre.

Most csak futólagosan utalhatok az aristotelesi mimesis jelentőségére, mely a költészet platonikus elítélésének ellenmondásaként keletkezett és ugyancsak Aristotelesnek arra a kísérletére, a melylyel a költészetet és történetet akarta szétválasztani. Nem eléggé kifejlődött és talán az ő lelkében még meg nem érett fogalom volt, a miért soká félre is értették, de sok évszázad után kiinduló pontjává lett a modern æsthetikai gondolkodásnak. És csak szintén futólagosan hivatkozom a logika és képzelet, ítélet és ízlés, értelem és genius között fennálló különbségnek napról-napra növekvő tudatára, mely a XVII. században kelt életre, továbbá arra a tündöklő ruhára,

melyet a költészet és metaphysika ellentéte Vico «Scienza nuova»-jában magára öltött; azután a logikától megkülömböztetett iskolás szerkezetű æsthetikára, melyet Baumgartennek köszönhetünk, a ki különben rabja maradt a művészet fogalomszerű felfogásának és felvetett témájához nem méltó művet alkotott — nem kevésbbé hivatkozom Kantnak Baumgarten és az összes Leibniz és Wolff követők ellen intézett bírálatára, mely nyilvánvalóvá tette, hogy az intuitio intuitio és nem valami kusza fogalom; aztán utalok a romantikára, mely művészeti kritikájával és történetírásával még systémáinál is jobban segítette kibontakozáshoz a művészetnek Vico hirdette eszméjét és legutoljára arra az Itáliában Francesco de Sanctis kezdette kritikára, a mely mindennémű utilitarismussal, moralismussal és fogalomjátékkal szemben is érvényre juttatta a művészetnek, mint tiszta formának, vagy tiszta intuitiónak való felfogását.

Ámde az igazság gyökeréből kétkedés is fakad, az az erő, mely az emberi értelmet felfelé magaslatról-magaslatra üzi. Az a tanítás, mely a művészetet intuitiónak, képzeletnek, formának mondja egy további, de jegyezzük meg, hogy nem utolsó problémát szül, mely már nem a művészet és természet, hedonistika, etika és logika szembeállításában és megkülömböztetésében nyilvánult meg, hanem a képek körén belül fekszik. Az a kételkedés, hogy a kép nem elegendőképen jelöli meg a művészet jellemét, valósággal azt állítja, hogy az igazi képet a hamistól meg kell különböztetni, a mi

által a kép és a művészet fogalmának gazdagodásához jutunk. Akként szól a kérdés, hogy miféle feladata is lehet az emberi szellemben a tiszta képek világának, mely illetetlen filozófiai, történelmi, vallásos vagy tudományos, sőt erkölcsi vagy hedonistikus értékektől is. Van-e haszontalanabb dolog, mint tétlenül nyitott szemekkel álmodozni az életben, mely nemcsak szemlélődést, hanem éles értelmet és mozgékony eszet is kíván? Hiszen a tiszta képekben való gyönyörködést kevésre becsülve fantastikus ábrándozásnak szokták nevezni, sőt még a «henye» jelzővel is ellátják. Ez a nem alapos és elnyűtt dolog volna a művészet? Valóban, néha napján elszórakozunk valami kalandokban gazdag regény olvasásával is, melyekben a képek a legváltozatosabb és legmeglepőbb módon kergetőznek, de ilyesmivel csak a fáradtság pillanataiban mulatunk, midőn agyon akarjuk ütni az időt, de mindig tiszta tudatában vagyunk annak, hogy efféle holmi nem művészet. Ilyen esetekben unalomüzésről és játékról lehet csak szó, de ha a művészet játék és unalomüzés volna csak, akkor a hedonistikus tan kitárt és ölelést kínáló karjába hanyatlanék vissza. És nem egyéb, hanem valami utilitaristikus vagy hedonistikus szükséglet készítet minket néha értelmünk és akaratunk kikapcsolására és lomha nyújtózkodtatásával, miközben a képek emlékezetünkben leperegnek vagy képzelőtehetségünket bizarr kombinációkra készítetik, mintegy félálomba ringatva őt, melyet lerázunk, mihelyt a nyugalom véget ért; és néha épen azért rázzuk le, hogy műalkotásokkal foglalkozhassunk,

a mire épen a renyhén pihenő képtelen. Eszerint vagy nem tiszta intuitio a művészet, és azok a követelmények kielégítetlenek maradnak, melyek az előbbi fejtegetéseink czáfolta tanokban nyilvánulnak és ennek következtében e tanok megczáfolása kétkedésektől zavarossá válik — vagy pedig az intuitio nem lehet pusztán csak elképzelés.

Hogy a problemát szűkebbre vonjuk és kihegyezzük is, nem fog ártani, ha azt a részét kiküszöböljük, melyre könnyű a válasz és a melyet épen azért sem szeretnék figyelmen kívül hagyni, mert rendesen elkeverik vagy össze tévesztik magával az egész problémával. Az intuitio a valóságban egy kép megteremtése és nem össze nem függő képek tömegéé, a milyent régi képek felidézése eredményez, ha önkényesen sorakoztatjuk egymásmellé, vagy épen oly önkényesen kombináljuk őket egymással, például, ha az emberi fejtet ló nyakára ültetjük és ekként gyermekes játékot játszunk. Hogy az intuitio és az ábrándkergetés között fennálló különbséget kifejezhesse, a régi poetika az «egység» fogalmát használta, midőn azt követelte, hogy minden művészeti alkotás, simplex és unum legyen, vagy pedig rokonához a sokaságban megnyilatkozó egység fogalmához folyamodott, mely szerint a legsokfélebb képtömeg is egy középpont körül helyezkedik el és egy komplex képpé olvad. A XIX. század æsthetikája e czélra azt a számos bölcselőjénél megtalálható megkülömböztetést eszelte ki, hogy más dolog a képzelet és ez volna a különös művészeti képesség és más az elkép-

zelés, mely a nem művészeti képességnek felelne meg. Képeket gyűjteni, kiválogatni, szétosztani és párosítani csak egyes képek birtokában lehet; még pedig csak a fantazia lehet létrehozójuk, míg az elképzelés terméketlen, mert csak külső csoportosításokra való és nem organismusok és élet nemzésére. A mélyebbik probléma tehát, mely ezalól az ideiglenes és némiképen felületes formula alól ki-
 ütközik, az, hogy micsoda feladat jut a tiszta képnek a szellemi életben? vagy (a mi alapjában ugyanazt jelenti) miként keletkezik a tiszta kép? Minden genialis műalkotás nagy tömeg utánzót teremt, a kik gépiesen csak ismételni, szétbontani, párosítani, túlozni, tudják azt és ekként az elképzelés, de nem a képzelet erejéről tanuskodnak. De mi az igazolása vagy genesise a genialis műnek, mely később dicsősége jeléül ennyi megkinoztatásra van ítélve? Hogy e kérdést megvilágíthassuk a fantazia vagy tiszta intuitio lenyegét még jobban el kell mélyíteni.

Hogy ezt az elmélyítést kellőképen előkészítsük, legjobb lesz, ha emlékezetünkbe idézzük és megbíráljuk azokat az elméleteket, a melyek segítségével kikerülve a realismus és a «fogalomszerű» elmélet csapdáit, a művészi intuitiót a puszta összefüggés nélküli elképzeléstől megkülönböztetik és meghatározzák, hogy miben is áll az egység elve és bebizonyítják a fantazia alkotó jellemét. A művészi kép — így mondják — akkor születik, ha valami érzéki dolog valami érzékentúlival egyesül és egy ideát ábrázol. A «természetfölötti» és az «eszme» nem

jelenthet egyebet és e tanítás képviselőinél nem is jelentett mást, mint fogalmat, még ha az a konkrét idea volt is, mely maga a bölcsészeti elmélkedés körébe vág és teljesen különbözik a tudományok elvont vagy tárgyi fogalmától. De az eszme, vagy idea mindenesetre mindenkor egyesíti a természetfölöttit és érzékit és nemcsak a művészetben. Mert a fogalomnak új, Kant bevezette és az egész mai gondolkozásban immanens fogalma áthidalja az érzéki és intelligibilis világ között tátongó szakadékot, a mennyiben a fogalmat ítélkezésnek, az ítélkezést a priori létrejött synthesisnek és a synthesisist a priori megtestesülő szónak, történetnek fogja fel. Ekként a művészetnek ama felfogása a képzeletet ismét csak a logikára vezeti vissza, a művészetet pedig a bölcsészetre és legfeljebb a tudomány elvont felfogásában bizonyul hatékonynak, de nem a művészet problémájában. A fogalom számára még más érzéki elemet is kívánni azonkívül, melyet mint konkrét fogalom már úgylis magában rejt és azokon a szavakon kívül, melyekkel kifejeződik, teljesen fölösleges volna. Ha ragaszkodunk ehhez a kívánsághoz, továbbjutunk ugyan annál, hogy a művészetet bölcsészetnek, vagy történetnek tartsuk, de belézökkenünk abba, hogy a művészetet allegoriának mondjuk. És az allegoriának áthidalhatatlan örvényei eléggé ismeretesek, a mint hogy hideg és művészietlen jelleme is köztudomású mert általánosságban mindig csak efféle hatást kelt. Az allegoria két szellemi ténynek, egy fogalomnak vagy gondolatnak és egy képnek külső, vagy conventio-

nalis és önkényes egymásmellé állítása, miközben azt feltételezzük, hogy a képnek a fogalmat kell ábrázolnia. Ezzel az összekapcsolással egyáltalában nem sikerül a művészi képnek egységét megmagyarázni, sőt iparkodásunk csak egy további kettősséget szül. Mert ennél az egymásmellettiségnél a gondolat gondolat marad és a kép pedig kép, de vonatkozásba még nem kerülnek egymással. Annyira, hogy a kép szemlélésénél minden kárunk nélkül, sőt éppen előnyünkre, megfeledkezhetünk a fogalomról és a fogalom elgondolásánál éppen úgy hasznunkra válik, ha a fölösleges és útban álló képet félretoljuk. Az allegoria meglehetősen kedveltségnek örvendett, a középkorban a germán és román népek, a barbárság és kultúra, a mozgékony képzelet és éles elmélkedés e zürzavarában; de ennek a középkori művészetnek is csak elméleti elfogultsága volt és nem tényleges valósága, mert abban a pillanatban, mihelyt e középkori művészet már igazi művészet, máris visszautasítja, vagy feloldja az allegoriát. Az allegoria kettősségét megszüntetni kívánó törekvés valóban oda vezet, hogy az intuitióban az idea allegoriáját látó elméletet az intuitiót symbolumként felfogó elméletté finomítsuk, mert a symbolumban az eszme már nem önmagáért él és a symbolisáló ábrázolástól külön el sem képzelhető, a miként önmagában a jelkép sem állhat meg és a symbolisált idea nélkül élettelennek bizonyul. Az eszme teljesen feloldódik az ábrázolásban, mint a hogy Vischer szerint, egy darab czukor egy pohár vízben felolvad, melynek minden csöpp-

jében benne van és hat, de mint czukordarab nem található már meg benne. Ámde az idea, mely eltűnt, mely teljesen ábrázolássá vált, mely mint idea többé fel nem fogható, már nem idea többé, hanem csak jele a művészi kép újra megtalált egységelvének. Kétségtelen, hogy a művészet symbolum, minden ízében az, azaz gyökerestül jelentőséggel telített, de vajjon minek jelképe és mit jelent? Az intuitio csak akkor igazán művészi és igazi intuitio és nem képeknek zürzavaros halmaza, ha van életelve, mely lelket leheljen beléje és egygyé váljék vele. Vajjon mi ez az elv?

Erre a kérdésre önmagától megadódik a válasz, ha a classicismus és romantika között fennálló ellentétességet vizsgáljuk. Ez az ellentét a legnagyobb, melyet a művészet mezején eddig megismertünk és nemcsak a róluk elnevezett korszakokban. Ha a romantikát, mint a hogyan itt szükséges, egészen általánosságban határozzuk meg, és a kevésbbé fontos és esetleges körülírását elhagyjuk, akkor a művésztől legelőbb is a szenvedélyek, a szeretet és gyűlölet, sóvárgás és ujjongás, kétségbeesés és felmagasztaltatás közvetlen és heves nyilvánulását kívánja, megelégszik és kedvét tölti homályos és elmosódott képekkel, szaggatott és sejtető stilussal, távoli célzásokkal, hozzávetőleges kifejezésekkel, erőteljesen futólagos vázlatokkal. Viszont a classicismus a nyugodt kedélyt szereti, a megfontolt, a jellemző és élesen körülhatárolt rajzot, a kiegyensúlyozottságot, kimértséget és áttekinthetőséget. Határozottan az alakítást tartja céljának, míg a romantika

az érzelmet. Akármelyik álláspontra helyezkedjünk is, bővében leszünk az egyik álláspontot támogató és a másikat czáfoló érveknek. Mert azt fogják mondani a romantikusok, mit ér a művészetnek csillogó kép gazdagsága, ha nem szól a szívhez is, ha pedig a szívhez szól, közömbös, ha képei nem is csillogók. Az ellenpárt pedig azt fogja mondani: Mi értelme van a szenvedélyek felkeltésének, ha szellemünk a kép szépségén meg nem pihenhet? és ha a kép szép és érzelmiünk kielégült, mi szükség van azokra a megrázkódtatásokra, melyeket a művészetből bizvást száműzhetünk és a melyekből az élet úgyis eleget juttat nekünk?

Ha azonban belefáradtunk lassacskán az egyik avagy másik részleges álláspont védelmébe, ha tekintetünket mindenekelőtt a romantikus és classicistikus iskola köznapi termékeiről, a szenvedély szántotta vagy jeges méltóságú alkotásokról nem a tanítványok, hanem a mesterek műveire irányítjuk, nem a középszerűségekre, hanem a kimagaslókra, akkor az ellentét eltűnik és már nem tudjuk alkalmazni ezt, vagy azt az iskolamértéket. A nagy művészek, a nagy műalkotások, vagy ezek kiemelkedő csúcspontjai sem romantikusoknak, sem klasszikusoknak nem nevezhetők, sem szenvedélyeseknek, sem megjelenítőknak, mert egyaránt klasszikusok és romantikusok, szenvedélyesek és megtestesítők: élénk érzelemből állanak, mely teljesen a legvilágítóbb fényű ábrázolássá vált. Kiváltképen a görög művészet, majd az olasz művészet és irodalom esetében van ez így; a középkorias túlvilágiasság a Dantei terzinák érczébe öltözik,

a melancholia és méla ábrándozás Petrarca sonettjeibe, a bölcs élettapasztalat és a múlt regéivel üzött dévajkodás Ariosto kristályos nyolczasaiba, a hősiesség és a halálgondolat Foscolo rímtelen jambusaiba, minden dolog végtelen hiusága Leopardi kimért és fanyar költeményeibe. Mindnyájan mélységesen szenvedélyes kedélyek voltak, még a vidám Ariosto is, a ki oly szerfelett szerelmes és gyöngéd volt, hogy megindulását is mosollyal palástolta. Alkotásaik szenvedélyeik örökéletű virágjaként fakadtak.

Ilyetén tapasztalatokat és kritikai tételeket abba a formulába foglalhatunk össze, hogy minden, a mi az intuitiónak összefüggést és egységet ad, érzelem. Az intuitió azért intuitió, mert egy érzelmet ábrázol és csak az érzelem útján és az érzelemből keletkezik. Nem az eszme, hanem az érzelem adja a művészetnek a symbolum lebegő könnyedségét: egy érzelmi feszültség, mely az ábrázolás körébe zárul: ez a művészet és ebben az érzelmi feszültséget az ábrázolás képviseli és az ábrázolást az érzelmi feszültség. Epika, lyra és dráma iskolás felosztásai az oszthatatlannak, mert a művészet mindig lyra, azaz érzelmi epika és érzelmi drámatika. A mit tökéletes műalkotásokon csodálunk, az a tökéletes képzeletforma, melyet egy lelki állapot magára ölt, és ezt a művészeti alkotás életének, egységének, tömörségének és gazdagságának nevezzük. A mi a hamisakon és tökéletleneken visszatetsző, az különböző lelki állapotok egybe nem forrasztott ellentétessége, vagy keverék, vagy akár tétova váltakozásuk is,

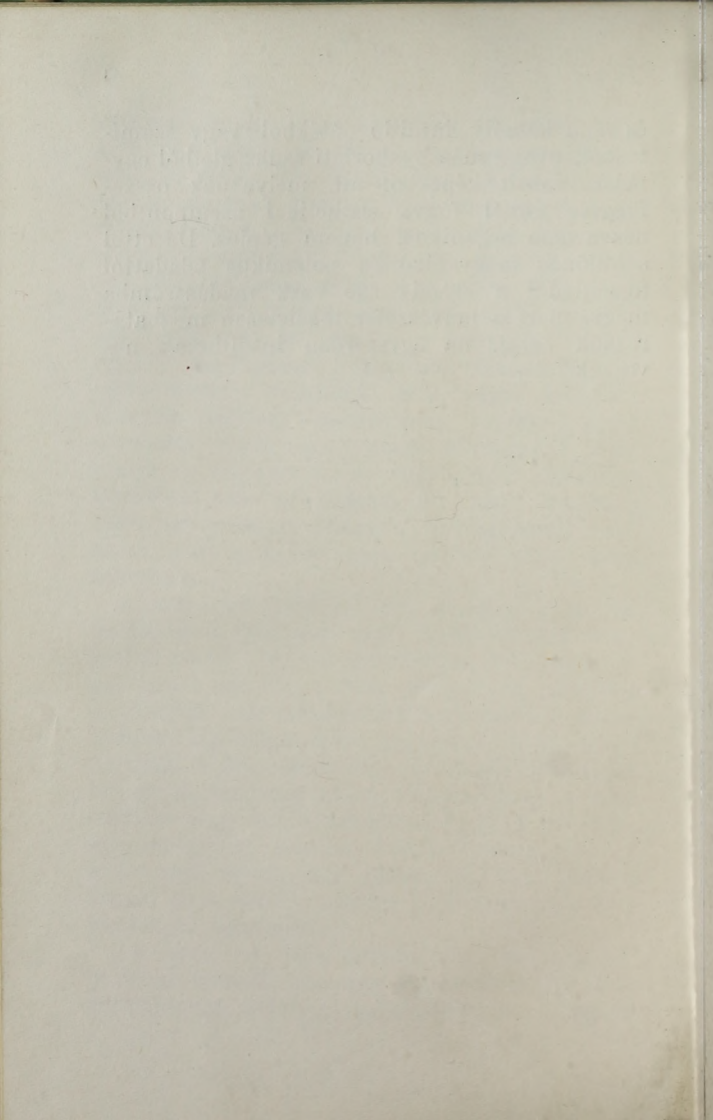
melynek csak a szerző önkénye ad látszólagos egységet, a ki e célból egy schémát vagy valami elvont eszmét vagy az effektusok egy nem æsthetikai jellemű ingerét használja fel. Képsorok, melyek önmagukban egészen nyilvánvalóan gazdagoknak látszanak, a végén csalódást és gyanakvást ébresztenek, mert nem látjuk, hogy egy lelki állapotból, egy színvázlatból fejlődnek, mint a festők szokták mondani, nem egy motívumon épülnek, a mint egymásra következnek és mindennemű igaz intonálás és szívből fakadó hangsúly nélkül halmozódnak egymásra. Mit ér egy kép valamelyik alakja, melyet háttéréből kivágunk és más háttér elé állítunk? Mit jelent egy regény, vagy dráma valamelyik szereplője a többi személyektől és a cselekvény vezérlő fonalától megfosztva? És mit ér ez a vezérfonal, ha nem a szerző lelkének élménye? Ebből a szempontból nagyon tanulságosak a drámai egység évszázados vitái, melyek az idő és hely külső meghatározásáról a cselekvés egységére is kiterjedtek és végül az érdeklődés egységét is megkívánták. De ezt az érdeklődést viszont a költő lelkének érdeklődésében kellett volna feloldani, azaz legbensőbb törekvésében: érzelmeiben. Tanulságos a classicisták és romantikusok nagy vitája is, melyben épen úgy megtagadták azt a művészetet, mely az elvont érzelemmel, az érzelem gyakorlati zabolátlan-ságával, tehát oly érzelemmel, mely nem vált még szemléletté, ragadja magával a kedélyeket és kép szerűtlenségét ekként próbálja elrejteni, mint a hogy azt a művészetet is megtagadták, mely a kép felszines tisztaságával, hamis pontosságú

rajzával, hamis élűre köszörült szavaival akar tévedésbe ejteni az alkotórészeinek mentségére szolgáló æsthetikai oknak, azaz a megihletést adó érzelemnek hiánya felől. Egy angol kritikusnak híres mondása, mely mai nap már ujságírói formulává vált, azt mondja, hogy «minden művészet zenei hajlamú». Még pontosabban azt lehetne mondani, hogy minden művészet zene, ha ezáltal a művészeti képek érzelmi keletkezését a gépiesen alkotottakkal és realistikusan otrombák kizárásával kiemelni akarjuk. És egy másik nem kevésbé híres sententia, mely egy svájci filozófustól származik és ugyancsak jó vagy rossz sorsaként triviálissá vált, azt fedezte fel, hogy «minden tájék egy érzelmi állapot»; kétségtelenül nem azért, mert a tájkép tájék, hanem azért, mert művészet.

A művészeti intuitio tehát mindig lyrai intuitio: és a lyrai szó nem melléknévként vagy körülírásként, hanem synonymaként szolgál, tehát ismét egy olyan szó, melyet az intuitiót jelző, eddig már felemlített synonymákhoz sorolhatunk. Ha mégis néha ajánlatos, hogy a synonymát a grammatikális melléknév formájába bujtassuk, ezt csak azért tesszük, hogy a kép-intuitio vagy képösszefüggés (hiszen a mit képnek nevezünk, mindig képek összefüggése és képatomok éppen úgy nincsenek, mint gondolatok) és a hamis intuitio között fennálló különbséget kiemeljük.

Az igazi és tulajdonképeni a képintuitio, melynek összefüggése egy organismus és élet-principiuma éppen ez az organismus. A hamis

és nem komoly intuitio játékból vagy számításból, avagy más gyakorlati szükségletből egymásra dobált képekből áll, melyeknek összefüggése ennél fogva æsthetikai szempontból nézve nem organikus, hanem gépies. De ettől a különös magyarázó és polemikus feladattól függetlenül a «lyrai» szó csak ráadásszámba megy, mert a művészetet tökéletesen meghatározzuk azzal, ha egyszerűen intuitionnak nevezzük.



A MŰVÉSZETRE VONATKOZÓ
TÉVEDÉSEK.

ONOPTANDY BITHYNIA FOR A

BY J. D. HARRIS

II.

A művészetre vonatkozó tévedések.

A művészetnek azoktól a tényektől és tevékenységektől való megkülönböztetése, melyekkel eddig összetévesztették és még ma is összecserélik, kétségtelenül nem csekély szellemi megerőltetésbe kerül, de ezt a fáradságot megéri az a szabadság, melyre általa az æsthetika mezején felburjánzó sokféle csalóka megkülönböztetéssel szemben szert teszünk. Ha ezek nem is kívánnak kimerítő gondolati munkát, sőt kezdetben éppen könnyűségük és megtévesztő nyilvánvalóságuk vezet tévuttra, mégis azt az ennél nagyobb bajt szülik, hogy útját állják az elmélyedésnek és az igazi művészet felismerését megakadályozzák. Noha némelyek szívesen belényugszanak ebbe a fel nem ismerhetőségbe, csak hogy kényelmesen ismételtethessék a hagyományos és közönséges megkülönböztetéseket, mi mégis jobban szeretnők mindnyájukat félretolni, mert megakadályoznak új munkánkban, melyre az ujonnan szerzett elméleti tájékozódás csábít és szívesen örvendénénk annak a sokkal magasabbrendű érzésnek, mely a gazdagság öntudatából fakad. Mert a gazdagság nemcsak sok mindenféle dolog birtoklásából áll,

hanem mindannak lerázásából is, a mi gazdaságilag passiva számba megy.

Kezdjük az æsthetika gazdaságának leghíresebb passivájával: a tartalom és forma megkülömböztetésével, mely az iskolákat még a XIX. században is a tartalmi és a formális æsthetika iskoláira választotta szét. A problémák, a melyekből a két ellenséges iskola kiindult, általánosságban a következők voltak: vajjon a művészet csak tartalomból, vagy csak formából, avagy egyaránt formából és tartatalomból is áll? és mi a jelleme a tartalomnak és mi jellemzi az æsthetikai formát? Az egyik párt ekként válaszolt: A művészet, vagy a művészet lényege teljesen a tartalmon nyugszik, mint afféle dolgon, a mely vagy tetszik, vagy erkölcsös, vagy az embert a metafizika avagy a vallás egébe emeli, vagy, a mi történetileg pontos, vagy végre is a mi természetes és fizikailag is szép. A másik párt ekként válaszolt: a tartalom közömbös, mert csak vázul vagy akasztóul szolgál, a melyre a szép formákat függesztik, mert csakis ezek boldogítják igazán az æsthetikai szellemet: például az egység, az összhang, a symmetria, stb. Mindkét párt azonban mégis arra törekedett, hogy az általa ki-rekesztett elemet, mint alárendelt és másodlagos alkotórészt visszahódítsa. A tartalmi æsthetikusok belátták, hogy a tartalomnak, mely nézetük szerint a szépet alkotó elem, mégis hasznára van, ha egyúttal szép formákkal ékeskedik és egység, symetria, összhang alakjában jelentkezik, viszont a formalisták észrevették, hogy ha nem is maga a művészet, hanem leg-

alább hatása emelkedik a tartalom értékével, mert ebben az esetben már nem egy egyetlen érték, hanem két érték összege áll elő. Ezek a tanítások, melyeknek legnagyobb virágzása a német hegelianusok és herbartianusok iskoláira esik, az æsthetika történetében mindenütt előfordulnak. Az ókoriban, a középkoriban, az újkoriban és a legmodernebben is, sőt a mi még jelentősebb, a közvéleményben is. Mert mi ismertebb az afféle mondásoknál, hogy egy dráma szép formájú, de elhibázott tartalmú, egy költemény nagyszerű koncepcziójú, de rossz verselésű, egy festő nagyobb volna, ha rajzoló és festői tehetségét nem kis és méltatlan tárgyakra pazarolná el, hanem ezek helyett más, történelmi, hazafias vagy szociológikus jellemzéseket választana. Bátran mondhatjuk, hogy a jó ízlés és az igazi műbírálat léptenyomon védekezni kénytelen azok ellen a nyakatekert ítéletek ellen, melyek efféle tanításokból származnak, a melyekben a filozófus néppé és a nép filozófussá válik, mivel a népies filozófusokkal egy hiten érzi magát. E tanok forrása nem rejtett nekünk, mert már az előbb előadott rövid körvonalból is nyilvánvaló, hogy a művészet hedonistikus, erkölcsi, fogalmi, avagy fizikai felfogásából származnak, azaz oly tanokból, melyek elkerülik a művészet lényegét és ezért arra kényszerülnek, hogy a kezükből kisikló művészetet valami módon mégis csak befogják és valami járulékos vagy esetleges elem alakjában ismét bevezessék, miközben a tartalmi æsthetikusok elvont formaelemnek és a formai æsthetikusok elvont tartalmi elemnek

fogják fel. Minket ezekből az æsthetikákból éppen az a dialektika érdekel, a melylyel a tartalmi æsthetikusok akarata ellenére formalistákká és a formalisták tartalmi æsthetikusokká válnak; mindkét párt tehát a másik álláspontjára tér át, hol nyughatatlanul tud csak időzni és visszatér a maga álláspontjára, mely éppen olyan nyugtalanságot okoz neki. A herbartianusok szép formái semmiben sem különböznek a hegelianusok szép tartalmaitól, mivel mindkét dolog semmit sem jelent. És még inkább érdekel az az erőlködés, melylyel fogságukból szabadulni akarnak és az a döngetés, mellyel ennek ajtaját és falát verik és a hasadékok, melyeket némelyik gondolkozónak rajta ütni sikerül.

Otromba és terméketlen törekvések voltak azok (legijesztőbb alakjuk Hartmann széptana), ha a tartalmi æsthetikusok hurkot hurokra fűzve, szép tartalmaikból (a szépből, fenségesből, komikusból, tragikusból, humorosból, szenvedelmesből, idyllikusból, szentimentalisból) kötöttek a lehetőleg ritka hálót, melylyel a valóság minden formáját megfogni törekedtek, még az általuk csunyának nevezettet is. E közben nem vették észre, hogy æsthetikai tartalmuknak, ha lassanként teljesen összeesett a valósággal, már semmi eredeti jelleme sincsen, mivel a valóságon kívül nincsen más tartalom, azaz alapvető elméletüket alapjában tagadták meg. El-lentmondásokkal telt, gyermekes kicsapongások voltak azok, ha megint más, formalistikus tartalmú æsthetikusok az æsthetikai tartalom fogalmához ragaszkodtak és akként fogalmazták

ezt, hogy emberi érdeklődést kelt és az érdekességet az emberre vonatkoztatván mindenféle történelmi, azaz az egyénre vonatkozó helyzetben keresték. Ez csak egy másik módja volt az alapvető állítás tagadásának. Mert hiszen tiszta dolog, hogy a művész nem termelne művészetet, ha nem érdeklődnék valami iránt, a mi alkotásának kiinduló pontja, vagy problémája, de hogy ez a valami csak azért lesz művészetté, mert a művész éppen érdeklődése által művészetté teszi. Csak mentegetődzés volt az, ha a formalisták, miután a művészetet az elvont, tartalom nélküli és csakis a tartalom által teljesebbé formákra korlátozták, mint különösen szép formát, a forma és tartalom összhangját csempészték be, vagy kissé bátrabban olyan eklekticismus híveinek mondták magukat, a mely szerint a művészet a szép tartalomnak és szép formának viszonyából áll. És mint pontatlan eklektikusok szokták, vonatkozásokon kívül álló viszonyoknak oly tulajdonságokat tulajdonítottak, melyekkel csak a vonatkozás ruházhatja fel őket.

Az igazság tulajdonképpen a következő: Tartalmat és formát egymástól meg lehet ugyan különböztetni a művészetben is, de egyenként nem lehet művészieknek mondani őket, mivel csakis vonatkozásuk művészi, azaz egységük. Nem egy elvont és halott egységet értve ezen, hanem konkrét és eleven egységet, mely a priori synthesisből keletkezik. A művészet, midőn érzelmet és képet intuitióvá foglal össze, valószínűs æsthetikai synthesis a priori, melyről hasonlóképpen áll, hogy az érzelem kép nélkül

vak és a kép érzelem nélkül üres. Érzelem és kép a synthesisen kívül nincsenek a művészi szellemben. Csak annak számára léteznek, a ki egy más álláspontra áll, egy más ismereti síkra. Akkor az érzelem a szellem praktikus oldala lesz, mely szeret és gyűlöl, kívánczik és undorodik és a kép a művészet élettelen hajléka, a száraz levél a képzelet szelének játékában és az időtöltés játékanak szeszélyei között. Mindez nem érinti az æsthetikust és a művészt, a művészet sem nem üres fantasztikus játék, sem nem viharzó szenvedély, hanem ennek az aktusnak egy másik aktus nyújtotta felmagasztalása, vagy ha úgy akarjuk, ennek a viharnek egy másikkal: az alakítás és szemlélet után sóvárgó vágygyal, a művészeti alkotás fájdalmaival és örömeivel való helyettesítése.

Ezért jelentéktelen dolog, vagy csak a terminológia kényelmességének kérdése, ha a művészetet tartalomnak vagy formának mondjuk, ha csak mindig eszünkben tartjuk, hogy a tartalom megformázva és a forma kitöltötten él benne, hogy az érzelem alakított érzelem és az alak átérzett alak benne.

Egy másik, nem kevésbé görbe észjárású megkülönböztetés, (a melyet rendszerint a «tartalom» és «forma» szavakba öntenek), az intenciót a kifejezéstől választja el, tehát a képet fizikai fordításától. Egyik oldalra érzelmeket, emberi állati, tájképi, cselekvésbeli elképzeléseket állít, a másikkra hangokat, vonalakat, színeket és a többit; az utóbbiakat a művészet külsejének nevezi, az előbbieket pedig belsejének: az egyiket tulajdonképeni művészetnek, a má-

intenciót

sikat pedig technikának. Valaminek külsejét és belsejét megkülönböztetni kényelmes dolog, legalább is szavakkal az, különösen, ha egyenként nem járunk a megkülönböztetés okának és módjának végére és ha egyszerűen békében hagyjuk, mert nem várunk szolgálatot tőle; ha pedig így lemondunk a fontolgatásról, ez a megkülönböztetés épenséggel mindennémű kételkedéstől érintetlennek fog látszani. De másképen fog állani a dolog, ha mint minden megkülönböztetésnél szokás, a pusztá megkülönböztetésről áttérünk a vonatkozás és egységesítés helyreállításra, mert ekkor a legkétségteljebb nehézségekre bukkanunk. Azt, a mit ebben az esetben megkülönböztettünk egymástól, épen azért, mert nem eléggé különböztettük meg, nem egységesíthetjük: hogyan lehetne valami külső dolgot, mely idegenül áll egy belső dologgal szemben, azzal úgy egybekötni, hogy az ezt ki is fejezze? miként fejezhet ki egy hang vagy egy szín egy képet, melynek sem színe, sem hangja nincs, vagy egy testetlen testet? Hogyan működhetik együtt ugyanazon aktusban a képzelet közvetlensége és a reflexió, sőt a technikai tevékenység is? Ha az intuitiót a kifejezéstől megkülönböztettük és mindegyiknek egy természeténél fogva más fajtát tulajdonítunk, akkor a legszellemesebb összekapcsolások sem segítenek rajtunk kettejük összeegyeztetésében: az asszociáció, a szokás, az elgépiesedés, a feledés, az ösztönszerűvé válás folyamatai közül, melyet a psychologusok ajánlottak és fáradságosan kifejtettek, egyik sem fűdi el azt a hiányosságot, hogy a képpel szemben kifejezése

áll. Úgy látszik nincsen egyéb menekvésünk, minthogy valami mysterium hypothesiséhez folyamodjunk, mely ízlésünk költői avagy matematikus hajlama szerint vagy valami mystikus nászünnap vagy bizonyos titokzatos psychophysikai párhuzamosság képében fog jelentkezni: a midőn a nászünnap mégis csak egy színlég legyőzött párhuzamosságban és a parallelismus egy valóságos nászban fog állani, melyet századok mélyén, vagy egy meg nem ismerhető világ sötétjében ültek meg.

Mielőtt azonban a mysteriumok honába vonulnánk vissza, a mely menekésre még mindig lesz időnk, azt kell megvizsgálni, hogy a két alkotó elemet okkal-móddal különböztettük-e meg és hogy létezik-e egyáltalában és elképzelhető-e olyan intuitió, mely nem párosul valami kifejezésmóddal. Megeshetik, hogy ilyesmi éppen olyan kevéssé létezik és elgondolható, mint a lélek, melynek teste nincsen. Persze ilyenről, hogy bevalljuk az igazságot, a filozófiákban és vallásokban sok szó esik, de ez még nem bizonyítja azt, hogy minket tapasztalás és megértés vezetett volna reá. Valóban nem ismerünk másfélét, hanem csakis kifejezett intuitiót: egy gondolat csakis akkor megy gondolat számába, ha szavakba foglalható, a zenei képzelet csak akkor az, ha hangokká sűrűsödik, festői elképzelés csak, ha színekben jelentkezik. Nem mondjuk azt, hogy a szavakat feltétlenül fennhangon kelljen elszavalni, a zenét eljátszani, a képet vászonra vagy fatáblára rögzíteni. De az bizonyos, hogy ha egy gondolat igazán gondolat, ha valóban gondolattá érett, a szavak átgördül-

nek egész szervezetünkön, szájunk izmait mozgásra keltik és belsőleg fülünkbe csengenek; ha a zene igazán zene, akkor ott cseng a torunkban vagy ott vibrál ujjaink hegyében, melyek ideális billentyűkön járnak; ha egy festői képzet igazán festői, akkor telve vagyunk színes folyadékokkal és meglehet, hogy színes anyagok hijában környezetünk tárgyait közvetlenül az irradiáció valamely módján színezzük ki, a mint a hogy némelyik hysterikusról és szentről mesélik, hogy képzelete erejével kezén-lában állítólag sebhelyeket fakasztott. Mielőtt a lélek e kifejezésbeli állapotai, tehát a gondolat, a zenei képzelet, a festői képzet kialakulnának, egyáltalában nem is léteztek és még kevésbbé létezhetek kifejezési formák nélkül. Naiv dolog ilyenforma előzetes létezésben hinni, épen-úgy, mint a hogy naivitás hiszékenyen bízni tehetetlen költők, festők vagy zenészek azon állításaiban, hogy fejük mindig telve van poetikus, festői vagy zenei alkotásokkal és csak nem tudnak hozzájutni külső formáik megteremtéséhez, vagy mert, mint mondják, nem bírják el a kifejezésrejuttatást, vagy mert művészetük technikája még nem elég fejlett ahhoz, hogy e kifejezéshez elegendő eszközt szolgáltasson neki. Oly sok évszázad előtt elegendő eszközt adott Homerosnak, Phidiasnak, Apellesnek, de nekik nem nyújt, a kiket ha meghallgatunk, üres fejükben sokkal nagyobb művészetet hordanak, mint amazok. Ez a naivság néha attól az illusiótól keletkezik, hogy azt hisszük, midőn egypár képet elképzeltünk és kifejeztünk és önmagunkról önmagunknak

fogyatékosan beszámolunk: hogy már mind-ama kép felett rendelkezünk, mely egy alkotáshoz szükséges, pedig épenséggel nincsenek birtokunkban. Azt hisszük, hogy kezünkben van az eleven fonál, melyre felfűzzük őket, pedig egyáltalában még meg sem szövődött, úgy hogy kifejezésről egyik esetben sem lehet szó.

Az intuitióként felfogott művészet, mely elhárítja magától a fizikai világot és csak értelmünk egyszerű konstrukcióját látja benne, nem tud mit kezdeni a gondolkozó és a kiterjedt szubstancia parallelismusával. Mert, a milyen elképzelhetetlen egy kép kifejezés nélkül, épen olyan érthető, sőt logikusan szükséges az a kép, mely egyszersmind kifejezés is, vagyis az, a mely igazán kép. Ha egy költeménytől versmértékét, rhythmusát és szavait elvesszük, akkor ezektől függetlenül nem marad meg valami poetikus gondolat, mert semmi sem marad. A költemény, mint ezek a szavak, ez a rhythmus és a versmérték együttese született. A kifejezést még az organismusok epidermiszével sem lehet összehasonlítani, még ha azt állítanók is, hogy az egész organismus minden egyes sejtjében egyúttal epidermis is.

De nem tennék eleget rendszertani meggyőződéseimnek, hogy a tévedéseknek is igazságot kell szolgáltatni, ha ki nem mutatnám, hogy miféle igazság rejtőzik annak a megkísérlett megkülönböztetésnek mélyén, mely lehetetlent kívánva, az intuitiót intuitióra és kifejezésre akarja szétválasztani. A képzelet és technika joggal különíttetnek el, ha nem is mint a mű-

vészt elemei. Társulnak egymással és egygyéválnak, ha nem is a művészet mezején, hanem az emberi szellem egészének nagy birodalmában. Technikai és gyakorlati kérdéseket a művésznek is meg kell oldani és ekkor mutatkozik is valami, ami a nélkül, hogy valójában fizikai dolog volna, mégis az intuitióra vonatkoztatva, metafora útján fizikainak mondható. Micsoda ez a valami? A művész, a kit képei kifejezése, mely számtalan csatornákbuzog elő belőle, valóságos vibrálásba hozott, ember is és ezért gyakorlati lény, a ki azokon a módokon is gondolkozik, hogy szellemi tevékenysége termékeit miképen őrizze is meg és hogy miképen tegye lehetővé képei kényelmes ismétlését önönmaga és mások számára. Ezért gyakorlati tevékenységeket végez, melyek műve reprodukciójára valók. Ezeket a gyakorlati aktusokat, mint minden gyakorlati cselekvést, ismeretek vezetik és ezért ezeket technikaiaknak nevezik. Mivel gyakorlatiak és különböznek az intuitiótól, mely elméleti külsőknek látszanak és ezért fizikaiaknak hívják őket, ezt az elnevezést pedig annál könnyebben öltik fel, mert az értelem vonta el és rögzítette meg őket. Ilyen módon járnak együtt a szó és a zene az írással és fonografokkal, a festészet a vásznakkal, fatáblákkal és festéktakarta falakkal, a kifaragott vagy faragatlan kövek, a vas, a bronz és a többi öntött, kalapált, vagy másként megformált ércz a szobrászattal és építészettel. A tevékenység e két formája annyira különbözik egymástól, hogy valaki nagy művész és rossz technikus lehet. Költő a ki rosszul javítja versei kefelevonatát,

festő, a ki nem állandó színeket használ. Erre a hibára annyi példát találhatunk, hogy a fáradtságot egynek felemlítése sem éri meg. De az már nem lehetséges, hogy valaki nagy költő legyen, ha rossz verseket épít, vagy nagy festő, a ki nem hangolja össze színeit, nagy építész, a ki a vonalakat nem állítja összhangba, nagy komponista, ha a hangokat nem harmonizálja, azaz egyszóval nagy művész, ha nem tudja kifejezni magát. Rafaelloról mondták, hogy nagy festő lett volna, még ha nem is lett volna keze, de nem lett volna nagy festő, ha nem volt volna vonal- és színérzéke.

Egy harmadik megkülönböztetés, mely hasonlóképen a meg nem különböztethetőnek megkülönböztetésére törekszik, az æsthetikai kifejezés mód fogalmához fűződik és két elemre hasítja a szorosabb értelembbe vett kifejezésre, azaz a helyességre és a kifejezés szépségére vagy diszére. Erre építik fel a kifejezéseknek csupasz és díszes kifejezésekre való felosztását. Ennek a tanításnak nyomát a művészet különböző mezőin megtalálhatjuk, de seholsem fejlődött ki annyira mint a szó művészetében, hol híres nevet visel: mert rhetorikának nevezik. Itt nagyon hosszú története van, mely a görög rhetoroktól napjainkig ér le, a midőn az iskolákban, az értekezésekben, sőt tudományos igényekkel még az æsthetikákban is, aztán a mi szintén csak természetes a népszerű gondolkodásban is tovább él, habár manapság már nagyon sokat veszített ősi erejéből. Évszázadokon át nagyértelmű emberek is elfogadták a tehetlenség törvényénél és tradícióknál fogva vagy

legalább élni hagyták és a ritkán élt lázadók sem kísérelték meg soha, hogy systematikusan támadják és nem vágták ki gyökerestül tévedéseit. Az a kár, a melyet a retorika azáltal okozott, hogy az emelkedett beszédet másnak és becsülésre méltóbbnak hirdette, mint a csupaszt, nemcsak az æsthetikára szorítkozott, hanem a kritikakörére, sőt az irodalmi nevelésére is kiterjedt. Mert a mennyire képtelen volt a tiszta szépség felismerésére, annál inkább kíváncsúsá tette a keresett szépséget és arra buzdította az embereket, hogy dagályosan, pöffeszkedve és nyakatekerten írjanak. De az a felosztás, melyet meghonosított és a melyre támaszkodik, egy logikai ellenmondást foglal magában. Mert, a mint könnyű bebizonyítani, e kettéosztás szétrombolja a fogalmat, melyet momentumokra és a tárgyakat is, melyeket osztályokra akar bontani. Egy tulajdonképeni kifejezés már mint olyan is szép, mert a szépség nem egyéb, mint a kép és ezért a kifejezés határozottságával egyenlő. Ha tehát a csupasz elnevezéssel azt akarjuk jelezni, hogy a kifejezés módjából valami hiányzik, a minek benne kellene lenni, akkor azt mondjuk ezzel, hogy nem tulajdonképeni, elégtelen, azaz nem kifejezés, vagy pedig még nem egészen az. Viszont egy díszes kifejezést, ha minden részében kifejező, nem nevezhetjük díszesnek, mert épen oly csupasz és tulajdonképeni mint a másik. Ha pedig kifejezéstartalomban, hozzácsapott külső elemei vannak, akkor nem szép, hanem csúf, vagy pedig nem kifejezés avagy még szintén nem egészen az. Hogy ezzé váljék, meg kell

tisztulnia idegen elemeitől, a miként a másiknak meg kell szaporodnia a hiányzó elemekkel.

Kifejezés és szépség nem különböző fogalmak, hanem egy dolgot jelentenek, melyet azonban akár az egyik, akár a másik synonym kifejezéssel jelölhetünk. A művészi képzelet mindig testi, de nem elhízott, ruháját önmagának szövi, de nem máshonnét akasztja magára és nem a máséval cziczomázkodik. Biztos, hogy ezalatt a mindenképen hamis megkülönböztetés alatt is egy probléma és vele egy megkülönböztetés szükségese szendergett, mely, miként Aristoteles némelyik helyéből, a stoikusok psychológiájából és ismerettanából látszik és a XVII. századbeli olasz rhetorikusok fejtegetéseiből is kitűnik, a gondolkodás és képzelet, bölcsészet és poesis, logika és æsthetika között fennálló különbségre vonatkozott. A csupasz kifejezés a gondolkodás és bölcsészetre, a díszes kifejezés a képzeletre és költészetre utalt. De az elméleti szellem e két formája közt felállítható megkülönböztetésnek problémája semmiképen sem volt egyetlen forma síkjában megoldható, tehát az intuitió vagy kifejezés terén sem, hol mást mint intuitiót, poesist és æsthetikát soha sem találhatunk, míg a logika helytelen bevezetése mindig csak hamis árnyékot fog reá vetni, mely elsötétíti az értelmet, megriasztja és nem engedi meg neki, hogy a művészet gazdagságát és tisztaságát meglássa, anélkül, hogy az értelemnek a logikusság és gondolkodás látszatát nyujtaná.

De a legsúlyosabb kár, melyet a rhetorikai díszes kifejezésről szóló tanítás a formák elméleti elrendezésében és az emberi szellemben

okozott, a nyelv használatára vonatkozik. Ha ugyanis elismerjük, hogy csupasz, nyelvtanilag egyszerű és díszes retorikai kifejezések vannak, a nyelv szükségképen a csupasz kifejezések gyűjteményévé válik, mely a grammatikához és a logikához tartozik, hol csak az ars significandi alárendelt hivatása juthat neki. A nyelv logiczistikus felfogása valóban szorosan összefügg a kifejezés retorikai tanaival és együtt halad vele, mert együtt keletkeztek a hellén ókorban és ha támadások között is, még ma is együtt élnek. A nyelv logiczismusa ellen irányuló támadások épen olyan ritkák és kevésbé sikerkoronázták, mint a retorika ellen intézettek. Csak a romantikus korszakban ébredt néhány gondolkozó, vagy kiválasztottak néhány köre a nyelv fantastikus vagy metaforikus természetének tudatára, mely a költészettel, de nem a logikával fűzi össze. De mivel a legjobbakban is a művészetnek mindenféle művészetenkivüli elmélete élt, mindnyájan óvakodtak attól, hogy a művészetet és a nyelvet azonosítsák. De nekünk ez épen annyira elkerülhetetlennek, mint igaznak látszik, miután a művészetet intuitionnak, az intuitiót kifejezésnek és ezáltal hallgatólag mindkét fogalmat a nyelvvel azonosnak állítjuk: de ne feledjük el, hogy mindig csak abban a hiszemben, hogy a nyelvet egész terjedelemben vesszük, a nélkül, hogy önkényesen csak az úgynevezett artikulált beszédet értenők rajta, vagyis a hangokkal való beszédet, a mimikát és a grafikus nyelvet kizárnók, hogy továbbá teljes intenzitásában a beszéd közben gondoljuk el, nem pedig gram-

matikák és szótárak elvonásaiba nyomorítva és balgán úgy képzelve el a dolgot, hogy az ember szótárból és grammatikával beszél. Nem tesz az semmit, ha a kifejezés társalgási, vagy családi formában történik, mert ezeket sem valami örvény választja el a többiektől, melyeket prózai, poetikus prózai, elbeszélő, epikus, párbeszédes, drámai, lyrai, énekelt formáknak neveznek. És a miként az embereknek általánosságban tet-szeni fog, ha emberi mivoltoknál fogva költő számba mennek, azonképen a költőnek sem szabad elégedetlenkednie, hogy a hétköznapi emberiséghez van lánczolva, mert csak ez az összeköttetés magyarázza meg a költészetnek magasztos hatását minden emberi kedélyre. Ha a költészet valami különleges nyelv volna, az istenek nyelve, akkor az emberek meg sem érthetnék; ha tehát felemeli őket, nem önmagukon túl, hanem csak önmagukhoz emeli, az igazi aristokratia és demokratia tehát egy pontban egyesülnek.

A művészet és nyelv egybeesése természetesen a nyelv filozófiájának és az æsthetikának azonosságát jelenti, egyikük a másikkal már definiálva van, azaz identikusak. Már tizenkét évvel ezelőtt volt annyi bátorságom, hogy ezt az állítást egy æsthetikai értekezés címébe foglaljam, mely Itáliában és annak határain túl is a nyelvészekre nem tévesztette el hatását, sőt az æsthetika filozófusaira sem, a mit már abból az «irodalom»-ból is látni lehet, mely dolgozatom nyomában támadt. A művészetre és költészetre ez az azonosítás azzal a jótékony hatással lesz, hogy a hedonistikus, mora-

listikus és logikai felfogások maradványaitól is megtisztítja, melyeket még mai nap is gyakorta meg lehet találni a művészeti kritikában. Épen olyan figyelemreméltó lesz a nyelvészeti stúdiumokra való hatása is, mert ki fogja belőle üzni a ma divatos physiologiai, pszichologiai és psychophysiologiai irányokat és a nyelv eredetének mindig feléledő konventionális theoriáját is ki fogja irtani, mely elkerülhetetlen visszahatásként, mint elkerülhetetlen korrelativumot a mystikus elméletet hurezolja magával. Ezentúl nem lesz többé szükséges, hogy kép és jel között abszurd párhuzamosságot vagy rejtélyes házasságokat keressünk, feltéve, hogy a nyelveket ezentúl nem jelnek tartjuk, hanem jelentőséggel telített képnek, önmagában nyilvánuló jelnek és ennek következtében színes, csengő, éneklő, artikulált képnek.

A művészetre vonatkozó tévedések ezen áttekintését, azzal a tévedéssel akarom befejezni, mely a leginkább elterjedt, mert a művészeti kritika mindennapi életének alkotó része: azzal, a mely lehetségesnek tartja, hogy néhány vagy sok külön álló művészi formát különböztessünk meg, melyek mindnyája fogalmának megfelelően körül határolható és saját törvényeivel bir. Ez a téves tanítás két rendszeres sorban testesül meg: egyikük mint az irodalmi és művészeti fajok elmélete ismeretes (lyra, dráma, lovagi epos; szent, profán, genre, állat, csendélet, táj festészet; kamara, templomi, színházi zene; stb.) a másik mint a művészetek elmélete (poesis, festészet, szobrászat, építészet, zene, színjáték, stb.). Ez az előítélet is, mely-

nek eredete egyébiránt könnyen megmagyarázható, a hellen kulturában alkotta első jelentékeny emlékeit és hasonlóképen mai napig is életben van. Sok æsthetikus van még mindig, a ki a tragikum, komikum, lyra, humor, festészet, zene, költészet æsthetikáját írja meg, a mi azonban még rosszabb, (mert hiszen ezekre az æsthetikusokra alig hallgat valaki és vagy önmaguk mulattatására, vagy akadémiai hivatásuk miatt írnak) a kritikusok sem vetközték le még teljesen azt a szokást, hogy a műalkotásokat azon faj vagy azon művészet követelményeihez mérjék, a melyhez tartoznak és a helyett, hogy azt tisztáznák, vajjon egy mű szép vagy csúnya-e? azzal a megjegyzéssel magyarázgatják benyomásaikat, hogy a mű pompásan figyelembe veszi, vagy sajnálatosan elhanyagolja a dráma, a regény, a festészet, a dombormű törvényeit. Azonkívül az a szokás is nagyon elterjedt, hogy a művészetet és irodalmat, mint műfajok történelmét tárgyalják, a művészeket mint ennek vagy annak a műfajnak művelőit mutassák be és egy művész munkáját, a melynek pedig egységes fejlődése van, akármilyen formát, lyrait, drámait, epikait mutat, annyi skatulyába osszák szét, a hány műfajt kieszelték. Ekként Ariosto egyszer a latin nyelvű renaissanceepoesis, másszor az első olasz szatirák, harmadszor az első vígjátékok, negyedszer a lovagi költészet írói között szerepel: mintha ez a latin verselés, satira komœdia, lovagi epos egy szellemi fejlődés kísérleteiben, logikájában és nyilvánulásaiban nem mindig ugyanazt az Ariostót jelentené.

Természetesen a műfajoknak és a művészeteknek megvolt a belső dialektikája azaz önkritikája vagy nevezzük inkább másként: iróniája, mely ma is meg van még. Mindenki tudja, hogy az irodalomtörténet tele van olyan esetekkel, a midőn egy genialis művész művével fittyet hány a meghatározott műfajnak és ezáltal a kritikusok megrovását érdemelte ki. Ez a megrovás különben nem tudja megfojtani műve népszerűségét és csodálatát, úgy hogy végül mivel sem a művész igazát, de a műfaj kritikusaiét sem lehet tagadni, valami kompromisszum jön létre. A műfajt kiszélesítik, vagy mint törvényesített fattyát egy új műfajt állítanak melléje. Ez a kompromisszum aztán addig tart, a míg egy új genialis mű ismét felfordítja a megállapított normát. E tanításnak iróniája, hogy nemcsak a műfajokat, hanem a művészeteket sem lehet logikailag elkülöníteni, akár mennyire iparkodnak is theoretikusok: kieszelt definitióik egytől egyig, vagy a művészet általános meghatározásában oldódnak fel közelebbi elemzés esetén, vagy pedig arról tanuskodnak, hogy csak egyes műalkotásokat emeltek normákká és fajokká és ezért nem gyökeresnek szigoruan logikus megállapításokban. Hogy milyen képtelenségekre vezet az a törekvés, mely meg akarja határozni azt, a mi a kiinduló pont ellenmondásai miatt meg nem határozható, azt még a nagyoknál, sőt még Lessingnél is tapasztalhatjuk, a ki arra a furcsa gondolatra lyukadt ki, hogy a festészet »testeket» ábrázol és nem a festő lelkét és cselekvéseit, De ezt azokból a kérdések-

ből is lehet látni, a melyek logikusan következnek e logikátlanságból: azaz, hogy melyik műfaj, vagy melyik művészet magasabbrendű? Ha minden műfajnak és minden művészetnek külön mezőt jelöltünk ki: vajjon a festészet a szobrászat felett áll-e és a dráma a lyra felett? Továbbá, ha elválasztás útján minden művészet képességeit megállapítottuk, nem lehetséges-e a külön választott tehetségeket egy műfajjá egyesíteni, mely minden mást háttérbe szorít, mint a seregek serege egy sereget? Így tehát az opera, melyben költészet, zene, rendezés, díszletek egyesülnek nem fog-e nagyobb æsthetikai erőt kifejteni, mint egy Goethe valamelyik egyszerű dala, vagy Leonardó egy rajza? Ezek olyan kérdések, olyan megkülömböztetések, fogalmazások és ítéletek, a melyek ellen a művészeti és költői érzék fellázad, mert ez minden művet önönmagáért szeret, mert mint élőlényt nem akarja szétbonczolni és mással összehasonlítani és mert tudja, hogy minden műnek megvan a felbonthatatlan törvénye és teljes pótolhatatlan értéke. Ebből keletkezett a művészi lelkületek igenlése és a hivatásos kritikusok tagadása közölt tátongó örvény; a hivatásos kritikusok méltán pedánsok számába mennek, míg a művészi lelkületek néma próféták. mert képtelenek az ítéleteik alapján szunnyadó igaz theoriát felfedezni, előadni és ellenfeleik pedans elméleteivel szembeállítani.

Ez a helyes elmélet nem egyéb, mint a művészet intuitióként vagy lyrai intuitióként való felfogásának egyik oldala. Mivel minden mű-

alkotás egy lelki állapotot fejez ki, és ez a kedély állapot egyéni és mindig új, az intuitio tömérdek intuitiót jelent, melyeket lehetetlen fajok fiókjaiba beleszorítani, még ha a kedély-állapot maga tömérdek sok fiókból áll is, bár nem fajokéból, hanem intuitiókéból. Mivel másfelől az intuitio egyéni volta a kifejezés egyéni voltát is jelenti, mivel egy festmény, egy másik festménytől nem kevésbé különbözhet, mint egy költeménytől és a festészet meg a költészet nemcsak hangjaikkal, melyek a levegőt reszkettetik és színeikkel, melyek a fényben megtörnek, hanem épen azáltal értékesek, a mit a lélekbe hatolva az emberi szellemnek elmondani tudnak: nincsen semmi értelme, hogy a kifejezés elvonás útján nyert eszközeinek segítségével a fajok és osztályok sorát megkonstruáljuk. Ez azt jelenti, hogy a művészetek felosztásának bárminemű felosztása is alaptalan. Csak egy műfaj és egy osztály van: maga a művészet vagy az intuitio, míg különben az egyes műalkotások száma beláthatatlan: mind eredeti, egyik sem fordítható át a másik nyelvére és egyik sem veti magát alá az értelemnek. A filozófiai gondolkozás azt mutatja, hogy az egyetemes és a különös közé nem tolódik semminemű közbenső elem, sem fajok, sem nemek sorozata. Sem a művészetet alkotó művésznek, sem a szemlélőnek nincsen egyébre szüksége, mint az egyetemesre és egyénire, helyesebben mondvá az egyénivé vált egyetemesre: azaz az általános művészeti tevékenységre, mely egyetlen egy kedélyállapot ábrázolására összpontosította erejét.

Mindamellett, ha az igazi művész és az igazi kritikus és egyuttal az igazi filozófus nem egyeznek is meg a műfajok és osztályok kérdésében, más vonatkozásban ez mégis hasznosnak bizonyulhat és ez a haszon e téves elmélet igazi vonása, melyet nem akarok elhallgatni. Kétségtelenül alkalmas dolog a megkülönböztetések hálóját megszőni, ha nem is a spontán műalkotás sem a filozófiai ítélet számára, de a figyelmesség és emlékezőtehetség segítségével, hogy összegyűjthessük és némiképen körül írassuk a számtalan intuitiót, vagyis, hogy csoportokba foglalják a tömérdek egyes műalkotást, Nem kell azt a kifogást emelni, hogy a sokféle faj és művészet önkényesen van szétválasztva, mert tudjuk, hogy eljárásunk önkényes, de azt is, hogy ez az önkény ártalmatlan, sőt hasznos, ha meg fosztjuk mindennemű filozófiai jelentőségétől és nem tartjuk művészeti ítéletek kritériumának. Ezek a műfajok és osztályok megkönnyítik a művészet ismeretét és a művészi nevelést, a mennyiben egyrészt lajstromát adják a legfontosabb műalkotásoknak, másrészt összeállítják azokat a legszükségesebb tanácsokat, melyek a művészet gyakorlatából nyilvánvalóak. Csak az a fontos, hogy e lajstromokat ne tévesszük össze a valósággal és a tanácsokat ne tartsuk parancsoknak. Erre a tévedésre folytonosan sok alkalom nyílik, úgy, hogy könnyen, bár nem szükségszerűen beleesünk. Az irodalmi oktatás, retorika, grammatika, a zenei komponálás, metrika, festészet tankönyvei elsősorban is lajstromok és előírás gyűjtemények. Csak

másodszorban árulnak el bizonyos művészeti kifejezés iránt ellenszenvet (például a klasszicizáló vagy romantikus hajlamú poetikák) vagy pedig filozófiai megértésre irányuló hajlamot, a mely esetben beléésnek az elébb megbírált hibába. hogy műfajukra esküsznek, de ez a tévedés sem eredményez egyebet, mint hogy ellentmondásaival utat tör a művészet individualismusának igaz tana felé.

E tan első pillanatra kétségtelenül némiképen zavarba ejt: úgy látszik, mintha az egyéni, eredeti, lefordíthatatlan intuitiók kiszabadulnának a gondolkozás hatalma alól, mely csak akkor tudna parancsolni nekik, ha vonatkozásba lépne velük és épen ez az, a mit e tanítás tilt, melynek sokkal inkább anarchikus, vagy anarchiaszerű színezete van, semmint liberalis és liberalistikus.

Egy kis költemény æsthetikailag annyit érhet, mint egy eposz, egy kis képecske vagy vázlat, annyit mint egy oltárkép vagy fresco, egy levél nem kevésbbé műtárgy, mint egy regény, sőt egy jó fordítás is, mint maga az eredeti. Efféle állításokban nem lehet kételkedni, hiszen biztos kiinduló pontokból a logika fonala vezetett hozzájuk, igazak, még ha paradoxok is, azaz a közkeletű meggyőződéseikkel ellenkezők. De vajjon nem szorulnak-e mégis valami kiegészítésre? Kell útjának módjának lenni, hogy miként rendezzük, értsük és kormányozzuk az intuitiók boszorkány-ünnepét, ha nem akarjuk rajta fejünket veszíteni.

Ez a mód létezik és ha tagadjuk is az elvont osztályozás elméleti értékét ezáltal nem

vonjuk kétségbe annak a genetikus és konkrét osztályozásnak jelentőségét, melyet történelemnek nevezünk. A történelemben minden műalkotás az öt megillető helyen áll és nem a másén: Cavalcanti kis balladája és Angiolieris szonettje, mely csak egy pillanat lehellete és mosolya épenúgy mint Dante Commediája, melybe egy évezred lelke zárkózott, Cocaio gúnyos versei, melyekben a haldokló középkort gúnyolja épenúgy, mint Caro elegáns Aeneis fordítása, Sarpi száraz prózája épenúgy, mint a jezsuita cifrázatú Bartolié! E közben nem szükséges kicsinynek nevezni azt, a sem nem nagy, sem nem kicsiny, mert nem esik semmi mérték alá. Hiszen lehet kicsinynek vagy nagynak nevezni, de csak képlegesen, hogy csodálkozásunknak vagy fontosságuknak kifejezést adjunk, a mi nem jelent számtani vagy mértani vonatkozásokat. A történelemben, mely folytonosan gazdagabbá és határozottabbá válik és nem tapasztalatból merített fogalmak pyramisaiban, melyek annál üresebbek, mentül magasabbra nyúlnak és mentül elfinomodottabbak, lehet megtalálni a műalkotásokat összefűző fonalat, mert a történelemben mindnyája szervesen függ össze, mint egymásra következő és szükségszerű állomása az emberi szellem fejlődésének és mindegyiknek meg van a maga különlegessége abban az örök költeményben, melyben az egyesek harmonikus egésszé csendülnek össze.

A MŰVÉSZET HELYZETE
AZ EMBERI SZELLEMBEN ÉS
TÁRSADALOMBAN

III.

A művészet helyzete az emberi szellemben és társadalomban.

A művészet függetlensége vagy függősége körül folyó vitatkozás a leghevesebben a romantikus korszakban dült, midőn a *l'art pour l'art* jelszavát alkották. Nyilvánvaló ellentéte a *l'art pour la vie* volt. E jelszavak már akkor is inkább az írók és művészek vitatkozásaiban, mint a filozófusok között fordultak elő. Mai nap e vita sokat veszített érdekességéből és olyan témává vált, melylyel kezdők mulatoznak és gyakorlatoznak, vagy a melylyel akadémiai beszédek témáit foltozzák. De már a romantikus korszak előtt, sőt már a művészetre vonatkozó legrégibb elmélkedésekben is nyoma van. Még az *æsthetika* filozófusai is fejüket törik rajta, ha látszólag nem is törődnek vele és bizony közkeletű formájával nem is törődnek), sőt azt mondhatjuk, hogy másra sem gondolnak. Mert ez a vitatkozás a művészet függetlenségéről és függőségéről azt a vizsgálódást jelenti, hogy van-e egyáltalában művészet avagy nincs és a mennyiben van, micsoda is az. Egy aktivitás, mely tényleg egy másik aktivitástól függ, tényleg csak ez a második ak-

tivitas és csak egy magára öltött konvenczió-
nalis léte van: az a művészet, mely a morál-
tól, a kéjérettől, vagy a filozófiától függ, nem
művészet, hanem erkölcs, kéjéret vagy filo-
zófia. Ha pedig függetlennek tartjuk, akkor azt
kell megvizsgálnunk, hogy függetlenségét mivel
okolhatják meg, azaz, hogy a művészet minden
egyéb dologtól miben különbözik. Meg kell
magyaráznunk, hogy micsoda is és azt a mi-
csodát úgy kell megalapoznunk, hogy csak-
ugyan autonom és független dolog legyen. Az
is megtörténhetik, hogy épen azok, a kik a
művészet eredeti voltának hívei, azt állítják,
hogy ha meg is őrzi legsajátosabb lényegét,
mégis egy magasabb rendű formának alattvalója
és az erkölcsnek szolgálója, a politika cselédje,
vagy a tudomány tolmácsa, de ez a dolog csak
azt bizonyítaná, hogy vannak emberek, a kik
önmaguknak is ellentmondanak és nem veszik
észre gondolkozásukban a szakadékokat, tehát
makacs észjárású emberek, a kikből mindig
elég akad. Mi a magunk részéről óvakodni fo-
gunk, hogy ilyen fogalmi csökönységbe sü-
lyedjünk, hiszen már is nyilvánvalóvá tettük,
hogy a művészet az úgynevezett fizikai világ-
tól, mint szellemiség, a praktikus, normalis és
fogalmi tevékenységtől pedig mint intuitio kü-
lömbözik. Épen ezért nem is fáradunk többet,
mert meg vagyunk győződve, hogy ezzel a bi-
zonyítással egyuttal a művészet függetlenségét
is bebizonyítottuk.

De^a a függőség és függetlenség körül folyó
vitában egy másik problema is fellép, melyről
eddig készakarva hallgattam, de most már rá-

térek elemzésére. A függetlenség relatiófogalom és e szempontból teljesen független csakis az absolutum lehet, vagy pedig az absolut viszonylagosság: minden részletfogalom független az egyik oldalról és függő a másiktól nézve, azaz függő és egyuttal független is. Ha nem így állana a dolog, akkor a szellem, vagy a valóság csupa absolutumnak, azaz semmiségnek egymásmelletisége volna. Egy forma függetlensége anyagot kíván, a melyen gyakoroltassék, a mint azt már akkor láttuk, midőn elmondtuk, hogy a művészet mint egy érzelmi vagy szenvedély anyaga, intuitív formálása jön létre. A föltétlen függetlenségnél azonban minden anyag és táplálószer hiányában a forma üres semmivé válnék.

De ha már elfogadtuk a függetlenségét akkor az aktivitást nem rendelhetjük alá egy princípiumnak, a miért a függőségnek olyannak kell lennie, hogy a függetlenséget ne zárja ki. Ezt még az a hypothesis sem biztosítaná, hogy két aktivitás kölcsönösen váltakozó függőségi viszonyban áll egymással, mint két ellentétes erő, melyeknek egyike sem bírja le a másikat, mert ha egyik sem győzne, csak kölcsönös akadályozás és fennakadás keletkezik, ha pedig akármelyik kerekedik is felül, közönséges függőség áll elő, melyet eleve kizártunk. Ha tehát egészen általánosan nézzük a kérdést, nyilván nem képzelhetjük el másként a két aktivitás együttes függőségét és függetlenségét, minthogy a feltételezett dolog és a feltételező dolog között fennálló viszonylatba helyezzük. A feltételezett a feltételező felé kerül, mint

előzménye felé és aztán a maga részéről is feltétellé válik, hogy egy új feltételezettnek adjon helyet, a minek következtében egy fejlődés-sorozat áll elő. Ezt a sort csak azért lehetne kifogásolni, mert első tagja egy oly föltétel, melynek nincsen megelőző feltételezettje és utolsó tagja pedig egy olyan feltételezett dolog, mely nem válik feltételezővé, tehát a fejlődés-törvénynek kettős megszakítását mutatja. De ezt a hiányt is el lehet oszlatni, ha az utolsó tagot az első feltételének tesszük meg, tehát a sort körnek képzeljük el. Ez a felfogás az egyedüli menekvés azok elől a nehézségek elől, melyekkel a szellemi élet egyéb felfogásai küzdenek, mint például az, mely a lelki életet független és vonatkozás nélküli elemekből konstruálja, vagy független és vonatkozás nélküli értékeszmékből, vagy mint az a másik, mely minden különböző lelki tehetséget egyetlen egynek rendel alá, úgy hogy az mindnyájukat elnyeli, bár mozdulatlan és hatás nélküli marad, vagy pedig mint az a harmadik felfogás, mely mesterkéltbben egy lineáris fejlődés szükségszerű lépcsőinek mondja, mely egy irrationalis első lépcsőről egy mindenképen rationalis utolsó lépcsőhöz vezet, mely azonban mégis suprarationalis és ezért szintén irrationalis.

De hagyjuk el e kérdés absztrakt tárgyalását és vizsgáljuk meg, hogy a szellemi életben miként valósul az meg. Ezért térjünk vissza a művészhez, a ki érzelme viharából megtisztulás útján eljutott egy lyrai kép objektiválásához, azaz a művészetéhez. Ebben a képben ki-

elégülést talál, mert érte küzdött és dolgozott. Bizonyos mértékig mindenki ismeri az örömet, melyet saját lelkimozgalmaink tökéletes kifejezése okoz, valamint az többiek lelki élete keltette örömet, ha ezt mások műveiben szemléljük, melyeket mintegy elsajátítunk. De ez az öröm végérvényes-e? Vajjon a művész csak arra képre törekedett-e? A képre, de egyuttal valami másra is. A képre, mint művész, a másra mint ember, a képre elsősorban és közvetlenül, de mivel az első sor a másodikkal, és harmadikkal is összefügg, közvetve a másodikra és harmadikra is. Ha az első sort elérte, utána nyomban a másik támad, és az indirekt célból, direkt cél lesz, egy új szükséglet jelentkezik és egy új folyamat veszi kezdetét. Nem azért, ezt ne feledjük, mert talán az intuitív tehetség más tehetségeknek adna helyt, például a mulatságnak vagy üdülésnek. Nem, ugyanaz az intuitív tehetség, vagy helyesebben ugyanaz a szellem, mely kezdetben tiszta intuitiónak látszott és bizonyos értelemben csak az volt is, egy új folyamattá fejlődik, mely az első kebléből fakad. Nem gyullad meg bennünk az egyik lélek a másik felett, hogy Dante szavait használjam, hanem egyetlen lelkünk, mely egy erőbe gyűlt össze és ügylátszik semmi egyéb más tehetségét nem akarja használni ebben az egy erejében kielégülve, tehát ez esetben a művészi képben, nemcsak kielégülését találja meg, hanem kielégítetlenséget is érez. Kielégülést talál, mert az erő mindazt megadja néki, a mit adhat és a mit elvár tőle, kielégítetlenséget pedig azért, mert miután eltelt a kielé-

gülés édességével, máris annak az új szükségletnek kielégítését kívánja, melyet az első ki-
 elégülés szült, mely nélkül nem is jöhetett
 volna létre. Állandó tapasztalatunk megtanított
 arra, hogy képek alkotása közben mindig új
 szükségletek támadnak. Ugo Foscolo Arese
 grófnővel valami szerelmi összeköttetésbe keve-
 redik. Hogy miképen áll ez a szerelem és
 mennyiben van köze ehhez a nőhöz, ezzel
 Foscolo tisztában van, a mint a hozzá intézett
 levelezése mutatja, mely nyomtatásban is meg-
 jelent. De azokban a pillanatokban, a midőn
 szereti, ez az asszony az egész világot jelenti
 neki és birására, mint a legfőbb boldogságra
 sóvárog. Csodálkozásának enthusiasmusában
 halhatatlanná szeretné tenni a halandót, a kö-
 vetkező nemzedékek szemében istennővé emelni
 ezt az asszonyt. És máris az üdvözültek vilá-
 gában látja, mint vallásos tisztelet tárgyát. Ha
 egy pillanatig igazán nem kívánta volna ezt a
 szerelmi metamorphosist, nem költötte volna
 ezt az ódát és a képek, a melyekkel isteni sze-
 relmesének csábító bájosságát ecseteli, nem vol-
 nának olyan frissek és eredetiek, mint a milye-
 nek. De hát mi volt tulajdonképen ez a neki-
 lendülés, mely egy fényes lyrai költeménynyé
 testesült? Vajjon Foscolo a katona, a hazafi, a
 tudós, akit annyi szükséglet mozgatott, teljesen
 kimerült-e ebben az egy sóvárgásban? és vaj-
 jon valósággal olyannyira erősen hatott-e
 reája, hogy tevékenységgé is változott és irányt
 szabott gyakorlati életének is? Foscolo már
 szerelmi állapotainak lefolyása közben vissza-
 nyerte higgadtságát és midőn alkotó felindulása

elültével magához tért, azt a kérdést intézi magához, hogy mit is kívánt tulajdonképen és vajjon meg is érdemelte-e ezt ez a nő. Lehetséges, hogy ennek a skepsisnek egy szikrája már a képformálása közben kipattant, mert az ódából néha-néha mintha e nő és önmaga ellen forduló előkelő irónia hangja csendülne ki. Egy egyszerűbb léleknél ez nem volna lehetséges és költeménye sokkal naivabbra is sikerült volna. Akárhogyan áll is a dolog, mihelyt Foscolo költői beteljesedéshez ér és e pillanattól kezdve már nem költő, (a mi nem zárja ki azt, hogy egy újabb alkalommal ismét azzá váljék) azt a vágyat érzi, hogy valóságos állapotára eszméljen. A képet, melyet megformált épen azért nem formálja tovább, nem rabja továbbra is képzeletének, hanem észlel és elbeszél. Ezért ilyeneket tud mondani: hogy ennek a nőnek szive helyén is csak agya volt. A lyrai kép tehát neki és a mi számunkra is egy darab önéletrajzzá vagy észleletté változott.

Az észlelettel egy új és nagyon kiterjedt szellemi mezőre jutottunk és valóban nincsen elég szava a szatirának azok ellen a gondolkozók ellen, a kik manapság avagy régebben a képet és észleletet összecserélték egymással és a képből észleletet (művészet, mint a természet másolata, vagy utánzata, vagy egyesek és idők históriája) vagy a mi még rosszabb az észleletből a kép egy olyan fajtáját alkotják, melyet az érzékek útján fognak fel. Az észlelet azonban sem több, sem kevesebb egy tökéletes ítéletnél és ekként egy képet és egy kategoriát vagy értelmi kategoriák egész rendszerét jelenti,

melyek a képen uralkodnak, mint pl. a realitás, kvalitás stb. Az észlelet a képpel szemben, mely aesthetikus synthesis a priori, egy az érzelemből és képzeletből álló újabb synthesis, melyet a képzet, a kategoria, subjektum és predikátum alkot, tehát logikai synthesis a priori, a melyről mindazt ismételni kellene, a mit a másikról már elmondottunk, mindenekelőtt azt, hogy tartalma és formája, a képzet és kategoria, alany és állítmány nem mint egy harmadik elem összekötötte elemek vannak benne jelen, hanem hogy a képzet mint kategoria és a kategoria mint képzet feloldhatatlan egységben állanak előttünk: az alany csak az állítmányban alany és az állítmány csak az alany útján az.

De most nem az a feladatom, hogy logikai kérdésekkel foglalkozzam, és ezért visszatérek tárgyalásom fonalához, de nem a művészi és intuitív szellemből fogok kiindulni, hanem a logikaiból és történelmiből, mely a kép kidolgozása útján az intuitív elemet észleletté fejlesztette. Vajjon kielégülést talál-e a szellem e formájában? Bizonyára mindenki ismeri a tudás és tudomány nyújtotta élénk megnyugvást, mindnyájan ismerjük azt a forró vágyat, hogy az illuzióktól fátyolos valóság arczát felfedjük, még ha ez az arcz rettenetes volna is. De vajjon ez a megnyugvás a művészet nyújtotta kielégüléssel szemben teljes és tökéletes? Vajjon a valóság megismeréséből nem csirázik-e ki elégedetlenség is? Kétségtelenül és a megismerés e ki nem elégítő volta, mint mindnyájan tudjuk, cselekvési vággyá lesz. A dolgok való

természetét felismerni ugyan derék dolog, de csak arra való, hogy cselekedjünk, a világot megismerni nagyszerű, de csak azért, hogy változtassunk rajta. Egy ember sem áll meg a megismerésnél, még a skeptikusok és pessimisták sem, a kik megismeréseik miatt ezt vagy azt a viselkedést öltik magukra, ezt vagy azt az életformát fogadják el. Már a megszerzett ismeretek megrögzítése is, melyet a felfogást követő megjegyzésben látunk, a mely nélkül nem keletkezhetik tudomány, a típusok, törvények és mértékek alkotása, a természettudományok és a matematika, mind az elméleten túlhaladó cselekvés jelei.

Valamikor azt hitték az emberek, hogy a megismerés azt jelenti, hogy lelkünket egy istenséghez, egy eszmékből álló világhoz egy abszolútumhoz emeljék, mely kívül esik az emberi élet jelenségein. Nem történhetett másként, hogy a mikor a lélek természetellenes erőlködéssel eljutott e sférákba, botorul visszatért a földre, holott örök boldogságban ott maradhatott volna. A gondolatnak, mely már megszűnt gondolat lenni, egy olyan valóság volt a párja, mely már nem volt valóság. De hála az olyan emberek működésének, mint a milyenek Vico, Kant és Hegel voltak, a megismerés ismét leszállott a földre, melyet nem nevez egy mozdulatlan realitás halvány másolatának, hanem állandó tevékenységet lát benne. Ezóta nem elvont ideákat termel, hanem konkrét fogalmakat, történelmi gondolkodást és ítéleteket, tehát a valóság észleleteit. Ezóta a praxis nem lealacsonyítását jelenti a megismerésnek, nem az égből a

földre, vagy a földről a pokolba vezető lezuhanást, nem olyasmi dolgot, a mire rá kellene szólni magunkat, vagy éppen tartózkodni tőle, hanem éppen a theória élteti a praxist, mint a theoria követelményét. És a miképen a theoria fejlődik, akként alakult a gyakorlat is. A mi gondolkozásmódunk egy történeti világnak történeti elgondolása és alighogy kimondottuk egy valóságalelemnek minősítését ez a minősítés már érvényét veszttette, mert egy újabb valóságalemet teremtett, mely új minősítést kíván. Ez új valóság gazdasági és erkölcsi élet, mely az intellektuális embert gyakorlati emberre változtatja, vagy politikussá, avagy szentté, gyárossá, hőssé és a logikai synthesis a priori átvezeti őket a gyakorlati synthesis a priorira. De ez is egy új érzés, egy új kívánczóság, egy új akarás, egy új summája a szenvedélyeknek, melyben a szellem meg nem állhat és a mely mindenekelőtt új intuitionnak tárgya, új lyráé, új művészeté.

Ekként a sor végső pontja, a mint már előre bejelentettük is ismét az elsőhöz tér vissza, a kör bezárul és a körfutás újra kezdődik és újra előbbi pályáját futja be. Ez az elmondott fejlődés azonban megmagyarázza a művészet függetlenségét és egyszersmind azt is kimutatja, hogy függőnek miért tartották az előbb bírált téves tanítások (a hedonistikus, moralistikus stb.), melyekről azt is elmondtam, hogy mindegyikben rejlik a valóságnak valami csirája. Ha már most azt kérdezzük, hogy a szellem tevékenységeiből melyik a valóságos, vagy hogy mind valóságos-e, azt kell válaszolnunk, hogy

egyik sem valóságos, mert csak ezen aktivitások aktivitása való, mely egyiken sem nyugszik különösebben. A különböző synthesisekből, melyeket egymásután megkülömböztettünk (æsthetikai, logikai, praktikus synthesis) csak a synthesisek synthesise: a szellem való, az igazi absolutum, az igazi actus purus. De másfelől és ugyanabból az okból mindnyája valóságos, azaz a szellemnek örök körfutásban nyilvánuló egységében, melyben örök állandóságuk és valóságuk nyugszik. A ki a művészetet fogalomnak, történetnek, számtannak, typusnak, erkölcsiségnek, kéjérzetnek tartja, annak igaza van, mert a szellem egységessége folytán mindezek benne foglaltatnak és épen ez a bennefoglaltság és a művészetnek, mint minden formának határozott egyoldalúsága, mely mindnyájukat egy formára kívánja visszavezetni, magyarázza meg egyik formának a másikba való átolvadását és azt a teljeseledést, valamint a fejlődést is, melyet benne elér. De nincsen igaza arra a módra nézve, hogy ezeket miként találja meg benne. Mert fogalom, typus, szám, mérték, erkölcsiség, hasznosság, kéj és fájdalom az igazi művészetben nem egymást megelőzve és feltételezve, hanem mint elsülyedt és elfeledett előfeltételek vannak benne, vagy mint sejtelmek. Ezek nélkül az előfeltételek és sejtelmek nélkül a művészet nem volna művészet, de akkor sem volna az, ha követelmények alakjában akarnák magukat a művészetre erőszakolni, mert a művészet csak tiszta intuitió lehet és semmi más egyéb sem. A művész mindig ártatlan lesz az erkölcs és megtámadhatatlan a filozófia szempontjából,

még ha művészete értéktelen erkölcsiséget és bölcészetszetet tükröz is vissza, mert művész lé-tére nem cselekszik és elmélkedik, hanem költ, fest, énekel, egyszóval kifejezi magát. Ha egyéb mértéket használnánk, el kellene ítélni a ho-merosi költeményeket, a mint azt a XVI. szá-zadbéli olasz kritikusok és a XIV. Lajos kora-beli francziák meg is tették, mert orrukat fin-torgatták iszákos, fecsegő, erőszakos, kegyetlen rossznevelésű hőseik felett. Dante költeményé-nek alapvető bölcészetszetét meg lehet bírálni, de ez a bírálat a dantei művészet mélyébe nem fog beléhatolni és talaját, magát a művészetet meg nem sértheti. Macchiavelli kimutathatja, hogy Dante politikai ideáljának nincs gyökere, ha bebizonyítja, hogy a szabadságot nem a pápától, vagy egy nemzetközi fejedelemtől, ha-nem egy nemzeti fejedelemtől kell várni, de ezzel még nem sértette meg az utánuk sóvárgó dantei lyrai gyökereit. És épen így lehetséges az, hogy gyermekeknek és fiatalembereknek bi-zonyos képeket, regényeket vagy drámákat nem szívesen mutatunk be, de ez a vonakodás min-dig a gyakorlati élet körében gyökerezik és nem a művészet kérdésre vonatkozik. Egy félreértett egységre való törekvés által nem szabad a fejlődés egyes fázisait egymással össze-zavarni és a pl. a morált a művészet urává emelni, mert a jól felfogott egység egyúttal szigorú megkülömböztetésben is áll.

A már felvetett problémák közül egynek is-mét felvesszük fonalát, annak, hogy milyen vo-natkozásban áll a képzelet a logikával és a művészet a tudománnyal. Ez a kérdés lényegé-

ben megegyezik azzal, mely a poesis és próza-írás között fennálló különbség vizsgálatánál jelentkezik, mióta kiderült, hogy a megkülömböztetést a kötött és kötetlen beszéd elválasztásával nem lehet megoldani, mert hiszen prózába foglalt költemény épen úgy előfordul (regények, drámák), mint hogy a versbe foglalt próza (például tanköltemények) is gyakori. E kérdés csakis azzal a belső mértékkel oldható meg, melyet eddig kifejtettünk, az észlelet és kép, intuitió és ítélet között fennálló különbséggel. *Költészet eszerint a kép kifejezése, próza pedig az ítéleté, vagy fogalomé.* De tényleg mindkét kifejezés mód, mint kifejezés egyforma természetű és aesthetikailag egyforma értékű is. Mert ha a költő érzelmei lyrikusa, akkor a prózairó is lyrikusa érzelmeinek, azaz szintén költő, még ha csak azoknak az érzelmeknek költője is, melyek fogalmi vizsgálódásai közben támadnak lelkében. Nincsen semmi okunk arra, hogy a sonett írójának a költő nevet juttassuk és attól pedig megtagadjuk, aki a Metafizikát, Summa theologiát, Scienza nuova-t, a Szellem phænomenológiáját alkotta, vagy a peloponneszosi háború, vagy a világtörténelem eseményeit beszélte el, mert ezekben a művekben ugyanannyi szenvedély, ugyanannyi előadásbeli erő, ugyanannyi lyra rejlik, mint akármilyen sonettben vagy eposban. Ennek következtében mindennemű megkülömböztetés, mellyel a költőiséget a költő számára a próza-íróval szemben megmenteni akarjuk, azokhoz a szikladarabokhoz hasonlít, melyeket ha nagy-nehezen felhengerítettünk egy meredek hegy-

csúcsra, onnét ismét csak veszedelmetosztva gördülnek vissza a völgybe. De egy különbség mégis nyilvánvaló. Hogy ezt meghatározhassuk, nem volna hasznunkra, ha költészetet és prózát a naturalistikus logika módjára két egymásmellérendelt és egyszerűen ellentétes fogalomnak tartanók, hanem képzeljük el fejlődésszerűen e különbséget mint olyan átmenetet, mely a poesisból a prózához vezet. És miképen a költő ennél az átmenetnél a lelkiélet egysége következtében nemcsak egy szenvedélyhalmazt kíván, hanem meg is őrizi a szenvedélyességet, mert a poéta szenvedélyességévé nemesíti, azonképen a gondolkozó és prózairó is megőrzi szenvedélyességét és azt az intuitív erőt is, melyből ítéletei fakadnak. Ennek következtében ítéletei, mivel az őket burkoló szenvedéllyel együtt fejeződnek ki, tudományos jellemükhöz művészt is nyernek, melyet mindig élvezhetünk, ha csak æsthetikai formáját is szemléljük. Ezért a tudomány, nemcsak a tudomány históriájának, hanem az irodalom történetének is része és azok eljárása legalább is szeszélyesség, a kik a próza poesisét nem akarják elismerni, mely néha sokkal igazabb költészet mint a poesis követelődző költészete. Nem fog ártani, ha egy hasonló rendű kérdést, melyet már egyszer érintettem ismét előveszek: a művészet és moral viszonyának kérdését. Mint közvetlen azonosítást visszautasítottuk, de most már el kell fogadnunk azzal a megjegyzéssel, hogy valamint a költő minden egyéb szenvedélytől megszabadulva a művészethez való szenvedélyét megőrzi, azonképen megóvjja azt a kötelelességérzetet is,

melyet a művészettel szemben érez. Minden költő erkölcsi alapon áll alkotás közben, mert egy szent hivatást teljesít.

A szellem különböző formáinak rendje és logikája végül nyilvánvalóvá teszi azoknak a kétségbevonásoknak hiábavalóságát, melyeket az egyik forma a másik ellen intéz, hiszen mindnyájukat egymásból keletkezőnek és ezért mindnyájukat szükségszerűnek ismeri fel. Felismeri a filozófus tévedését (Plato), a moralistáét (Savonarola vagy Proudhon) vagy a természettudósét és a gyakorlati emberét, kik megtagadják a művészetet és költészetet. De meglátja a művész hibáját is, a ki fellázad a gondolkodás, a tudomány, a gyakorlati élet vagy az erkölcs ellen, a mint azt a romantikusok tragikus módon tették, a mai dekadensek pedig nevetségesen próbálják. De hogy balgaságukat igazán meglássuk, gondoljuk meg, hogy művészet nélkül megszűnne a bölcsészet is, mert épen az hiányoznék neki, a mi problémáit feltételezi, úgy hogy az, a ki a művészettel szemben önálló érvényességet akarna neki adni, épen levegőjét rabolná el. A gyakorlat sem gyakorlat, ha nem sóvárgások mozgatják és éltetik, azaz ideálok, kellemes képzelődések, vagyis a művészet, viszont pedig az a művészet, melynek nincsen erkölce, az őt környező életben szétbomlik és szeszélyes önkénnyé, bujasággá és szélhámossággá válik, mert már nem a művész szolgál neki, hanem olcsó szolgálóként a művész hitvány érdekeinek szolgál.

De ez ellen az általános körfutásos elmélet ellen, mely oly jó szolgálatokat tesz a művé-

szet és egyéb életformák egymástól való függésének vagy függetlenségének felismerése körül, azt a kifogást emelték, hogy a szellemi életet unalmas alkotásnak és rombolásnak tünteti fel, egyhangú forgásnak, mely nem éri meg a fáradságot. De ez a gondolat nem egy természetlenül visszatérő körforgást tüntet fel, hanem egy mindig gazdagabbá váló körbenjáró visszatérést. Az utolsó pont, mely ismét az elsővé válik, már nem az előbbi többé, hanem a fogalmak olyan gazdagságával és élességével dicsekszik, annyi megélt élettapasztalattal, a mi az előbbiből még hiányzott, úgy hogy magasabb, finomabb, átfogóbb és érettebb művészetet láthat el anyaggal. Ekként a körfutás eszméje nem a körforgásé, hanem, és ez az igazi bölcsészeti fogalmazása a haladás gondolatának, a szellem és valóság belső örök növekedésének, melyben semmi sem ismétlődik, csak a növekedés formája. Hiszen egy járó embernek sem vethetjük szemére, hogy áll csak azért, mert lábait mindig ugyanabban az ütemben mozgatja.

Egy másik kifogást is, azaz helyesebben mondva másik alkalmat is szívesen felhasználnak ez ellen az eszme ellen. Azt a némelyeknél, vagy csak néhány embernél megfigyelhető nyughatatlanságot és erőlködést, mellyel a körfutást az élet törvényét át akarják törni és maguk alá gyűrni, hogy olyan régiókba jussanak, hol a fáradságos futást kipihenjék és a honnét nyugodtan tekinthessenek vissza a partra menekülven a hullámtörés veszélyeire. De már megmondtam, hogy miféle nyugalom ez: látszólag felül-

emelkedés és tökéletesedés, de valósággal csak tagadása a valóságnak. El lehet érni, de a halált jelenti, az egyén halálát és nem a valóságot, mely nem hal meg, hanem örvendezve folytatja futását. Mások olyan szellemi formáról álmodoztak, melyben a kör feloldódik, olyan formáról, mely a gondolat gondolata, a theoria és gyakorlat egysége, szeretet, isten vagy nem tudom mi néven is nevezik még és nem veszik észre, hogy ez a gondolat, ez az egység, ez a szeretet, ez az isten a körfutásban máris adva van és hogy szükségtelenül kettőzik meg a már végrehajtott vizsgálódást és a már megtalált dolgot: az igazi drámát, a világot újraköltő mythosalkotta világban újra megtalálják.

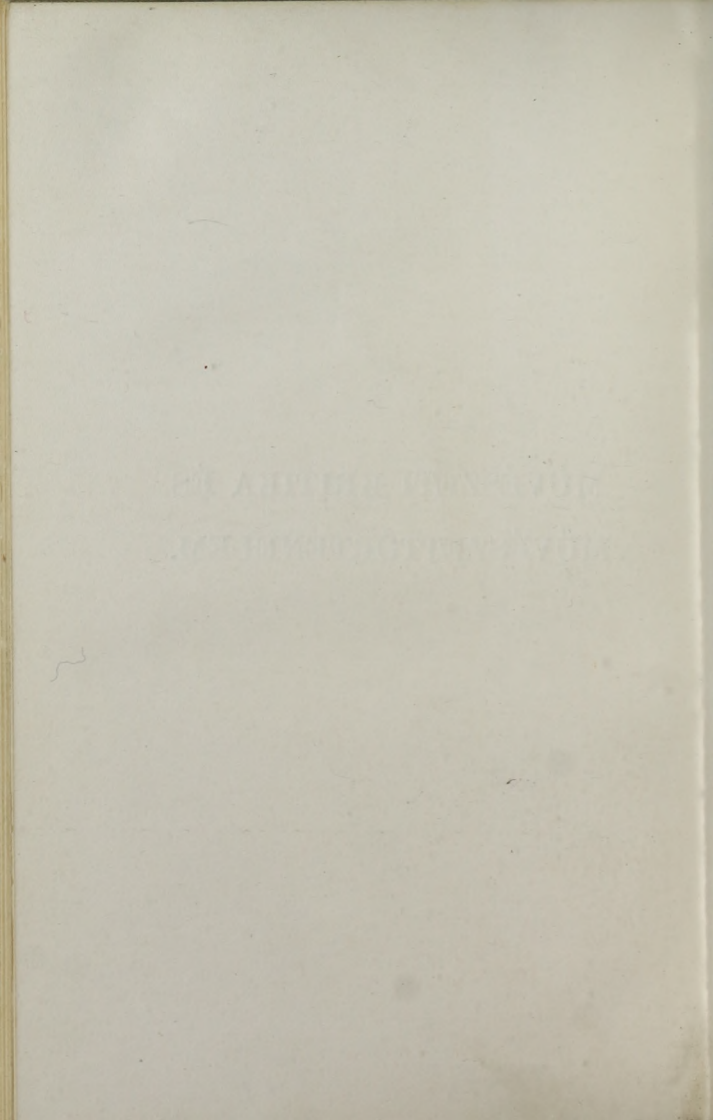
Hogy ez a dráma a valóságban miként játszódik le ideálisan és az időtől függetlenül, azt már eddig is kimutattam, miközben az egymásután következő gondolatát csak az előadás könnyítésére használtam, hogy a logikai rendet kidomborítsam. Ideálisan és időtől függetlenül játszódik le a folyamat, mert nincsen pillanat és nincsen egyén, melyben teljesen le ne játszódna, valamint, hogy egy része sincsen a mindenségnek, a melyet az isten lehellete nem mozgatna. De ennek az ideális drámának oszthatatlan ideális pillanatait a valóság empirismusában megosztva láthatjuk, mintegy testi és tisztátalan jelképeként az ideális megkülönböztettségnek. Valósággal nincsenek elválasztva egymástól, de empirikusan szétválóknak tűnnek fel annak az embernek, a ki típusokat keresve nézi őket és másként nem tudja a figyelmet lekötő típusok egyéni voltát meghatározni, mint

akként, hogy eszmei megkülönböztetésüket meg-
növeszti és eldurvítja. Ezért látszik a dolog
úgy, hogy a művész, filozófus, történész, ter-
mészetbúvár, matematikus, az üzletember, az
erkölcsös ember egymástól különválasztva él-
nek és hogy mindezek kulturájának világai
egymástól elválasztva jelentkeznek, hogy az
emberiség élete az évszázadok folyamán kor-
szakokra bomlik, melyekben egyik avagy másik
életforma jobban előtérbe lép, annak fantaszti-
kus, vallásos, gondolkozó, természettudományi
ipari korszakok, vagy pedig politikai szenvedé-
lyek korszakai, az erkölcsi fellelkesülés, az isten-
tiszteleté, az élvezeté és ezeknek a koroknak
megvan a maguk többé-kevésbé tökéletes le-
folyásuk és felújulásuk is.

Beszéljünk kissé mi magunk is az empiriku-
sok módjára és kérdezzük meg magunktól, hogy
a mi korunk, vagy az a melyből kinőni kezdünk,
miféle kor volt, hogy mi volt a döntő jelleme.
Egyhangú lesz e kérdésre az a válasz, hogy
kulturájában természettudományi, gyakorlati
életében ipari jellemű volt, s hogy a bölcsé-
szetben és művészetben nem jutott valami ma-
gasra. De mivel semminemű korszak nem él-
het filozófia nélkül, ennek a kornak is volt
ilyen vagy olyan bölcsészete, olyan, a milyent
szülni tudott. És ez a filozófia és ez a művé-
szet, amaz közvetve, ez pedig közvetlenül meg-
mutatják a gondolkodásnak, hogy a mi korunk
milyen is volt a maga egészében és teljességé-
ben. Ezeknek a dokumentumoknak magyarázata
útján tisztázhatjuk csak azt a pontot a honnét
feladatunk megoldására el kell indulnunk.

Ez a korunkbéli, érzéki és élvezetvágyában telhetetlen művészet, melyet egy rosszulértett aristokratizmusra törés homályos vágyai szönek át, mely kéjtelgő, uralkodni vágyó és kegyetlen is egyúttal, néha pedig egy olyan mysticismus vágyától csordul túl, mely egoistikus és buja, ez az istent és gondolkodást nem ismerő művészet, mely hitetlen, pessimistikus és e lelki állapotokat mesteri módon jeleníti meg, ez a művészet, melyet a moralisták hiába átkoznak el, ha mélyebb motivumait és genesisét vizsgáljuk, egy olyan tevékenységet szül, mely nem fogja a művészetet megtagadni, átkozni és visszatérésre inteni, hanem az életet energikusabban fogja egy mélyebb moralitás felé hajlítani. Anyja lesz egy nemesebb művészetnek és egy nemesebb bölcselkedésnek is. Nemesebbnek, mint a mi korunké volt, mely nemcsak a vallásról, a tudományról és önmagáról sem tud beszámolni, de még a művészetről sem, a mely ismét mély titokká vált számunkra, vagy inkább a positivisták, neokritikusok, psychologusok, pragmatisták borzadalmas együgyűségeinek áldozatává, a kik a mai filozófiát eddig képviselték és a kik — talán azért, hogy új erőre tegyenek szert — és új problémákat teremtsenek, a művészetről alkotható leggyermekesebb és legnyersebb elméletekhez szállottak le.

MŰVÉSZETI KRITIKA ÉS
MŰVÉSZETTÖRTÉNELEM.



IV.

Művészeti kritika és művészettörténelem.

Az irodalmi és művészeti kritikát a művészek gyakran mogorva és zsarnok pädagógusnak tartják, a ki szeszélyes parancsokat osztogat, tilalmakat állít fel és engedményeket ad, és ekként önkényeskedésével használ vagy árt sorsuknak. Ezért a művészek vagy alázatosan és hizelkedően viselkednek vele szemben, bár lelkük mélyén utálják, vagy pedig, ha ez nem vezet célhoz, avagy nem alacsonyodnak le ilyen udvaronczkodásra, fellázadnak ellene és haszontalanságát hirdetik. Pokolba kívánják és gúnyolják a kritikust — személyes visszaemlékezésem, hogy számárnak tartják, a ki betör a cserepes műhelybe és quadrupedante ungulae sonitu zúzza porrá a finom műtárgyakat, melyeket a napra tettek ki száradni. A hiba ezuttal a művészeket terheli, a kik nem tudják, hogy mi a kritika és olyan előnyöket remélnék tőle, a melyeket nem adhat, és olyan káros hatásától fél, a melylyel nem rendelkezik. Hiszen nyilvánvaló, a mint egy kritikus sem teheti művészsé azt, a ki nem az, azonképen sohasem semmisítheti meg. nem sújthatja le, de még csak könnyen sem sebezheti meg azt a mű-

vészt, a ki valóban művész. A történet folyamán egyszer sem fordult elő, ma sem történik meg ez és nyugodtak lehetünk, hogy sohasem fog megtörténni. De bizony néha megesik, hogy maguk a kritikusok, vagy az úgynevezett kritikusok, valósággal pädagógusok, orakulomok, művészeti vezérek, törvényhozók, látnokok és próféták módjára viselkednek. Megparancsolják a művésznak, hogy ezt, vagy azt tegye, kijelölik, hogy milyen témát válasszon, az egyik tárgyat költőinek mondják, a másikat nem, elégedetlenek azzal a művészettel, melyet koruk alkot és a mult valamelyik korszakának művészetét sirják vissza, vagy a közel-távol jövő művészete után sóvárognak, melyet látnoki szemük már felfedezett. Ócsárolják Tassot, hogy mért nem Ariosto, Leopardit, hogy mért nem Metastasio. Kirajzolják a jövő nagy művésznének schémáját és ellátják minden jóval, a minek nézetük szerint megkell lenni benne. Ilyen esetekben persze a kritikus a hibás, és a művészeknek igazuk van, ha ilyen otromba fajankóval úgy bánnak, mint valami vadállattal, a melyet vagy meg kell szelidíteni és félre kell vezetni, hogy használhatóvá váljék, vagy pedig mézszárszékre kell küldeni. De a kritika becsületére legyen mondva, hogy az ilyen szeszélyes kritikusok nem annyira a kritikusok, mint inkább a művészek sorából kerülnek ki. Rendszerint talajukat vesztett művészek, kik valami nekik elérhetetlen művészeti formára sóvárognak. Törekvésük önmagában ellentmondó, vagy erejükhöz mérten elérhetetlen volt és kedélyüket a meg nem valószínűsített ideál elkésérítette, egyébről sem tudnak

beszélni, mindenütt panaszkodnak hiányán, és mindenütt elő szeretnék varázsolni. Néha pedig olyan művészek, a kik épenséggel nem pályájukat tévesztett, hanem a szerencsétől nagyon felkapott emberek, a kik épen egyéniségük energiája miatt nem tudnak önmaguktól megszabadulni és mások formáit úgy átérezni, mint a magukét és ezért heves ellenségeskedésre hajlandók. Ezáltal az odium figulinum-ot táplálják, a művész irigykedését művésztársára, féltékenységet, a mely olyan hiba, melyet sok jeles művész is elkövetett, úgy hogy a bocsánatot nem lehet tőlük megtagadni, miként a nők hibáit is elnézzük, mert lehetetlen azokat szeretetre méltóságuktól elválasztani. A többi művésznek azt kellene — egészen nyugodtan — ezeknek a művészkritikusoknak felelni, hogy: folytassátok ti a ti jólsikerülő dolgokat és hagyjátok minket békén a magunk útján, a pályatévesztett művészeknek és az alkalmi kritikusoknak pedig azt: ne kívánjátok tőlünk, hogy azt csináljuk, a mi nektek sem sikerült, vagy a mit csak a jövő szülhet, melyről mindnyájan együtt sem tudunk semmit. Persze rendszerint nem ekként felelnek, mert felfortyannak; de ez mégis az egyedüli logikus válasz, mely logikailag el is dönti a kérdést, ha különben tudjuk is, hogy a tülekedés addig fog tartani, míg művészek lesznek, összeférhetetlenek vagy pályájukat tévesztettek: azaz örökké!

Még egy másik felfogása is van a kritikának, mely azt, miként az előbbi a pädagogus és tyrannus szerepére rendelte, a hatóság vagy bírászkodás polczára emeli, mert azt a hivatást jelöli

ki a bíráltnak, hogy a meglévő művészetben belül válassza el a szépet a csunyától és szigorú, valamint lelkiismeretes ítélkezésével dicserje a szépet és ócsárolja a csunyát. De attól félek, hogy ezzel a definitióval sem mentjük meg a kritikát a haszontalanság vádjától. Vajjon igazán szükséges-e a kritikának, hogy a szépet a csunyától különválassza? Hiszen a művészeti termelés sem egyéb mint ez a külön választás, mert a művész a kifejezés tisztaságához éppen a csunya elemek kirekesztésével jut el, ha azok be szeretnének lopódzni; és ez a csúnyság emberi szenvedélyeiből áll, melyek művészete tiszta szenvedelmét megtámadják, tévedéseiből, lustaságából, hanyagságából, elhamarkodottságából, szemléelőivel üzőtt kaczerkodásából: csupa olyan dologból, mely a művésznél a képkifejezés physiológiai megérlelését és a normális vajudást meggátolja. A költőnél a csengő és alkotó verseket, a festőnél a biztos rajzot és az összhangzó színt, a komponistánál a melódiát, úgy hogy műveikbe üresen kongó sorok, elrajzolások, hamis hangok keverednek. Miként a művész alkotás közben bíró még pedig önönmagának legszigorúbb bírója, a kinek semmi sem kerül el figyelmét, még az sem, a mit mások meg nem látnak — akképen ezek a mások is egészen jól rájönnek arra, hogy hol volt művész a művész, és hol csak gyenge ember, hogy mely műveiben, vagy műve mely részében uralkodik souverain módon lyrai enthusiasmus és alkotó képzelet és hogy hol hültek le azok annyira, hogy másnak adjanak helyet, a mi csak mimeli a művészetet és ezért

tehetetlensége miatt csunya. Mire való a kritika ítélete, ha azt a genius és az izlés már amúgy is kimondta? És genius meg izlés légiószámra akad, ez a nép ez az általános és évszázados egyértelműség. A kritika szavai mindig későn érkeznek, mert olyan formákat magasztal, melyeket a közvélemény már ünnepélyesen megdicsért és olyan csúnyaságokat ostromoz, melyeket régóta elítélnek és elfelejtettek, vagy, a melyek csak rosszhíszeműen dicsértetnek, számításból vagy nyakas büszkeségből. A bírónak képzelt kritika a holtakat öli meg és az élőket támasztja életre lehelleteivel; azaz haszontalan dolgot művel, olyasmit, a mi előtte is készen volt már. Azt kérdelem, hogy mely kritikusok állapították meg Dante, Shakespeare és Michelangelo nagyságát? Ha azokhoz a milliókhoz, a kik e nagyokat ünneplik, az irodalmárok és hivatásos kritikusok is csatlakoznak, elismerésük semmiben sem különbözik az együgyűek és a nép elismerésétől. Mindnyájan hajlandók szívüket a szép előtt feltárni, melynek mindjájukhoz van szava, ha néha el is hallgat, midőn meglátja egy biráskodó kritikus sötét ábrázatát.

Ezért a kritikának egy harmadik felfogása is jelentkezik, mely a magyarázás vagy kommentár szerepét juttatja neki, melyek a műalkotások mellett nagyszerényen meghúzódnak és arra szorítkoznak, hogy a képről leporolják a port, jó világításba állítsák, megjelöljék festője korát, megmagyarázzák tárgyát. Hogy megvilágítsák egy költemény nyelvének formáit, a történelmi vonatkozásokat, a ténybeli és szellemi előzményeket. Ha pedig e hivatásának már ele-

get tett, akkor a szemlélő és olvasó lelkét szorítja előtérbe, hogy lelke mélyéből izlése szerint ítélkezzék. Az ilyen kritikus afféle művelt ciceróne; vagy türelmes és tartózkodó tanító. A «kritika az a művészet, mely olvasni tanít» mondta egy híres kritikus és e szava nem is maradt viszhang nélkül. Nos senki sem vonja kétségbe a múzeumi és kiállítási vezetők hasznosságát és még kevésbé az ilyen tudós vezetőkét és mesterekét, a kik annyi mindenféle rejtett dolgot tudnak és annyi világosságot tudnak gyűjtani. Mert nemcsak a tőlünk távolra eső művészetben is van szükségünk ilyen támogatásra, hanem a korunkbeliben is akármilyen kézzelfoghatónak tartjuk is tárgyukat és formáikat, melyek gyakorta mégsem azok. Gyakran nem csekély erőfeszítésre van szükség, hogy az embereket egy kis költemény vagy egyéb műalkotás szépségnek élvezésére előkészítjük, még ha az csak tegnap jött is létre. Tévedések, megszólások, feledékenységek bátyázzák körül a művet és egy tolmács, vagy kommentátor gyakorlott keze tudja csak eltávolítani ezeket. Ebben az értelemben bizony szerfelett hasznos a kritika, de nem lehet érteni, hogy miért nevezzük kritikának, midőn ez a munkamód, magyarázás, kommentálás, exegesis. Az az elnevezés pedig legalább is felesleges, mely csak zavaros synonyma számába mehet.

De a kritika más és más is akar lenni: nem akarja maga alá rendelni a művészetet, nem a szép szépségét és a csúnya csúnyaságát újra felfedezni, nem megalázkodni a művészet előtt, hanem büszkén megállni a hatalmas előtt, sőt

bizonyos értelemben kimagaslani mellőle. Mi tehát az igazi és jogos kritika?

Elsősorban is egyszerre mind a három eddig elmondott felfogás, mert e három szükséges feltétele, mely nélkül nem is keletkezett volna. Művészet nélkül hiányoznék anyaga, melyen gyakorolja magát. Izlés nélkül (ez az ítélkező bírálat) nem volna a kritikuskak művészeti tapasztalata, melylyel a látott és élvezett művészetet a művésziatlenséghez mérje. Végül ez a tapasztalás sem volna lehetséges az exegesis nélkül, mely a reproductív képzelet elől elhárítja az akadályokat; az exegesis szolgáltatja ugyanis a szellemnek azokat a történelmi előzményeket, melyekre mint tüzelő anyagra a fantázia tüzének szüksége van.

De most, mielőtt továbbhaladnánk, helyénvaló, hogy egy súlyos tévedésről rántsam le a leplet, mely a bölcsészeti irodalomban és a hétköznapi gondolkozásban is felütötte fejét és ma is gyakran felüti, és a mely bebizonyíttatván nemcsak az itt elemzett kritikának, hanem a reprodukáló képzeletnek és izlésnek lehetőségét is megingatni. Vajjon valóban lehetséges-e egy idegen vagy saját, de régebbi alkotásunk reprodukciójához szükséges anyagot úgy összeszedni, mint azt az exegesis teszi; és ezt a műalkotást igazi jelentkezésével képzeletünkben megismételni? Vajjon teljes lehet-e a szükséges anyag összegyűjtése? és ha bármennyire teljes is, le hagyja-e magát tőle igazni a képzelet reprodukáló munkája közben? lehetséges-e reprodukálni az egyénit, midőn minden józan bölcsészet azt tanítja, hogy csak az általános

ismételhető örökkön. Vajjon tehát következőképen idegen vagy korábbi saját műalkotások reprodukálása nem lesz-e lehetetlenség és ez a reprodukálás, melyet a köznapi beszélgetés békésen ténynek fogad el és a mely kifejezett, avagy hallgatólagos előfeltétele minden művészeti vitának, véletlenségből csak nem valami elfogadott mese?

Ügylátszik — most egy kissé kívülről nézzük e kérdést — hogy valóban nagyon valószínűtlen dolog volna az, ha a művészet felfoghatóságának és megérthetőségének mindeniben élő nyugodt tudata alaptalan volna, annál inkább, mert ha megfigyeljük azokat, a kik az elvont theoretikában a reprodukció lehetetlenségét, vagy mint ők mondják az izlés abszolút voltát tagadják, látni fogjuk, hogy saját izlésbeli ítéleteikhez csökönyösen ragaszkodnak. Ők is jól felismerik a különbséget afféle mondások között: hogy a bor izlik, avagy nem izlik, mert physiológiai organismusom kívánja vagy nem, és hogy e költemény szép és a másik férczmű. A második fajta ítélet, miként Kant egy klasszikus elemzésben kimutatta, ellenállhatatlanul általános érvényességre törekszik, és a kedélyeket felhevíti. Igen, a lovagi időkben olyanok is akadtak, a kik Tasso Jeruzsálemének szépségeiért kardot húztak, viszont senki sem koczkáztatta életét egy bor kellemes vagy kellemetlen tulajdonságaiért. Az a kifogás sem vezet célhoz, hogy a művészileg leghitványabb dolgok sokaknak, vagy legalább is alkotójuknak nagyon tetszettek, mert ezt senki sem vonja kétségbe, hogy tetszettek (hiszen a lélek beleegyezése nélkül és

ezáltal megfelelő önérzet nélkül semmi sem jó létre), de azt már kétségbe vonjuk, hogy e tetszés a æsthetikai tetszés volt, és hogy egy izlésbeli és a szépségre vonatkozó ítéleten nyugodott. Ha erről a külső vételkedésről a belsőre térünk át, azt mondhatjuk, hogy az a æsthetikai reprodukció ellen intézett kifogás olyan valóságon alapul, melyet atomok tömegéből állónak tartanak, melyek között semminémű összeköttetés nem áll fenn és melyet csak külső összhang fűz össze. De a valóság nem ilyenféle, mert a valóság szellemi egység és a szellemi egységben semmi sem vész el, hanem minden örök birtok. Nemcsak a művészet reprodukálása, hanem általában (a mi mindig szemléletek reprodukálása) bármely tárgyra irányuló visszaemlékezés sem képzelhető el a realis dolgok egysége nélkül, és ha Cæsar és Pompejus nem önmagunk volnánk, vagyis az a világegyetem, mely valamikor Cæsarban és Pompejusban, de most bennünk határolódik el, miközben azok bennünk élnek tovább — akkor Cæsarról és Pompejusról semminémű képzeletünk sem lehetne. Hogy az egyéni nem reprodukálható, hanem csak az általános, csak tanítsa tovább ezt a józan filozófia, a józan scholasticismus, mely szétválasztotta az egyénit és általánost és az egyénit az általános járulékává tette és nem tudta, hogy az igazi általános mindig individualisált általánosság. Vajjon szükséges-e egyáltalában, hogy mindig rendelkezésünkre álljon az anyag, melyből minden műalkotást, vagy csak egyet is teljes pontossággal reprodukáljunk? A tökéletesen pontos reprodukció mint minden tökéletes em-

beri mű ideál, mely a végtelenségben valósul meg és épen ezért mindig megvalósul akként, a mennyire ezt a valóság esetről-esetre való alakulása engedi. Ha egy költeménynek van olyan árnyalata, melynek teljes értelme kisiklik értelmünkből, még senkisémm állíthatja, hogy ezt az árnyalatot, melyről csak derengő képet tudunk alkotni, később kutatás, gondolkodás és a körülmények egyéb kedvezőre fordulása után a jövőben sem fogjuk élesebben felismerni.

A miképen tehát az izlés tudatában van e vita alatt jogos erejének, azonképen fáradhatatlan a történelmi vizsgálódás és magyarázás, az ismeretek restaurálásában, megőrzésében és kibővítésében. Az izlés és történelem relativistái és skeptikusai csak fakadjanak ezentúl is kétségbeesett kiáltásokra, melyekkel senkit, sőt önmagukat sem készítenek arra, hogy az ítélkezést igazán abban hagyják.

E hosszú, de kikerülhetetlen parenthesis után folytatom vizsgálódásaimat: Művészet, történelmi exegesis és izlés, ha megelőzik is a kritikát, mégsem jelentik azt. Tényleg, ezzel a három előfeltétellel sem érünk el egyebet, mint a képkifejezés reprodukcióját és élvezetét, azaz visszatérünk és elhelyezkedünk a műalkotó helyzetébe, abba a tevékenységbe, melyből képe kialakult. Ebből a helyzetből nem jut ki az ember, ha mint némelyek ajánlják, a költő vagy művész művét új formában reprodukáljuk, a miért ezek a kritikust így definiálják: artifex additus artifici. Mert ez az új köntösbe bujtatott reprodukálás már fordítás volna, vagy variatio, másik műalkotás, melyet az eredeti

sugallott, ha pedig ugyanolyan volna, akkor közönséges ismételés volna csak, anyagi reprodukálás ugyanazon szavakkal, színekkel, hangokkal: azaz felesleges valami. A kritikus nem artifex additus artifici, hanem philosophus additus artifici, mert munkája a gondolkozáshoz tartozik, mely legyűrte a képzeletet és új világitást szór reá, mely az intuitiót szemléletté változtatja, a valóságot kvalifikálja és ezáltal a valóságot a valótlanságtól megkülönbözteti. Ebből a szemléletből és megkülönböztetésből, mely minden ízében kritika, azaz ítélet, keletkezik a művészeti kritika, melyről most különösen beszélünk, midőn e kérdést veti fel: vajjon a kérdésben forgó tény intuitió-e, azaz, mint ilyen való-e és mily mértékben? A valóságot és valótlanságot pedig művészetben szépségnek és csúnyaságnak hívják, miként igazságnak és tévedésnek a logikában, kárnak és haszonnak a gazdaságban, jónak és rossznak az etikában. Így az egész művészeti kritikát röviden abba a mondatba lehet összevonni, a mely különben elégséges arra, hogy munkáját a művésztől és izléstől, valamint az exegetikus tudománytól megkülönböztessük:

— A műalkotás — vagy a megfelelő negatív fogalmazásban: A nem műalkotás.

Ez csak egy lappaliának látszik, de a művészet intuitiónak való meghatározása sem látszott egyébnek. De utólagosan kiderült, hogy mi minden rejlett benne, mennyi ámitás és mennyi tagadás. Annyi, hogy itt csak egynéhányat adhattam és adhatom összefoglalásomban. Ez a mondat: A egy műalkotás, mindenekelőtt

egy subjektumot jelent, melynek meghódításához az exegesis tevékenységére képzeleti reprodukálásra és izlésbeli elválasztásra van szükség. Hogy ez milyen nehéz és komplikált dolog, azt már láttuk és sokan a rövidebbet húzzák, mert képzeletük nincs, vagy műveltségük silány és felületes. De az mondat, mint minden ítélkezés, egy praedikatumot is jelent, egy kategóriát, ez esetben a művészet kategóriáját, melynek benne kell lenni ebben az ítéletben és ezáltal a művészet fogalmává lesz. Erre vonatkozólag is láttuk, hogy mennyi nehézségre és félreértésre ad alkalmat a művészet fogalma, hogy mennyire ingatag birtok, mennyire ostromolják, hogy mennyire kell védelmezni a cselek és támadások ellenében. Ezért a művészeti kritika mindig együtt fejlődik, nő, szűnik meg és együtt támad fel újra a művészeti filozófia keletkezésével, virágzásával és hanyatlásával. Mindenki összehasonlíthatja, hogy mi volt a középkorban, a mikor úgyszólván nyomát is alig látjuk és hogy mi volt a XIX. század első felében Hegelnél és a romantikusoknál és Italiában de Sanctisnél. Hogy mivé lett aztán a naturalistikus periodus alatt, midőn a művészet fogalma elhomályosodott és a physika, physiologia, sőt a pathologia fogalmaival is összekeveredett. Ha felerészben, vagy ha nem is egészen félig, a művész alkotásának félreértése, az együttérzés és izlés hiánya okozza az ítéletek vitáját, a másik felüket, vagy még annál is többet a művészetre vonatkozó eszmék ki nem elégítő megkülönböztetése okozza. Ez az oka annak, hogy két ember lényegében egy-

forma értéket tulajdoníthat egy műalkotásnak és mégis az egyik épen azt dicséri, a mit a másik gáncsol, mert mindketten valami más művészeti definitióra hivatkoznak.

Mivel a kritika a művészet fogalmától függ, annyiféle hamis kritika van, ahány hamis művészetfilozófia. Hogy csak a főformákkal foglalkozzunk, a melyeket már meg is említettünk, van olyan kritika, mely ahelyett, hogy a művészetet reprodukálná és jellemezné, széjjelhasogatja és osztályozza egy másik fajtája a moralisztikus, mely a műalkotásokat olyan cselekedeteknek tartja, melyek a művésztől kitűzött vagy kitűzendő célokra irányulnak. A hedonisztikus a művészetet aszerint értékeli, hogy mennyiben szolgáltatott élvezetet vagy mulatságot, az intellektualis a művészet haladását filozófiai mértékkel méri és Dantében filozófiát keres, de nem szenvedélyt, Ariostot halványnak ítéli, mert élettörténete erőtlén, Tassot komolyabbnak, mert filozófiája is komolyabb, Leopardit pessimismusában önmagával ellentmondónak. Az egyik elválasztja a tartalmat a formától és pszichológiainak szereti magát nevezni és a műalkotások helyett a művészek emberi oldalának pszichológiájával foglalkozik, a másik elválasztja a formákat a tartalomtól és örül az elvont formáknak, mert hol a középkor, hol az ókor világát idézik fel, egy másik kritika megint ott talál szépséget, a hol retorikára, bukkan és még olyan is van, mely a művészeti törvények, fajok megállapítása után dicséri vagy rosszalja a műalkotásokat, aszerint, hogy mennyire hasonlítanak, vagy térnek el kiérzett mintaképeitől.

Nem soroltam fel mindnyájukat és nem is akarom a kritika kritikáját itt kifejtteni, a mi mégsem állhatna egyébből, mint az aesthetika már vázolt bírálatának megismétléséből. Előnyösebb volna a kritika történetét összefoglalni és történelmi nevekkel kitölteni vázlatom pozícióit. Megmutathatnám, hogy a mintaképes kritika mennyire dühöngött az olasz és francia klasszicismusban, a fogalomszerű a XIX. század német filozófiájában, a pszichologiai Franciaországban Saint Beuvenél és másoknál, hogy a hedonistikus mennyire terpeszkedik a társaságokban, a szalon- és ujsággritikusoknál, az osztályozó kritika az iskolákban, a hol úgy hiszik, hogy lelkiismeretesen kimerítették a kritika feladatát, ha a métrumok úgynevezett eredetét, a technikáét és a themákét, valamint a műfajokét is kifürkészték.

Ezek a pár vonallal vázolt formák legalább igazi formái a kritikának, még ha egy eltévedt módjának is, de ezt a mostanában egymással emelt zászlóval küzdő két módra: az aesthetikai kritikára és a történelmire, melyeket érdemük szerint álaesthetikai és áltörténeti kritikának nevezek el — már nem lehetne mondani. E két forma megegyezik egymással a filozófiai gondolkodás gyűlöletében akár általánosságban, akár a művészet fogalmára vonatkozólag is. Gyűlölik, ha a gondolkodás is részt akar venni a művészeti kritikában, mert az egyik szerint az csak a művészlelkekre, a másik szerint pedig csak a tudósokra tartozik. Másszóval a kritikát a kritika színvonala alá süllyesztik, mert vagy csak a tiszta izlésre és

műélvezésre, vagy csak az exegetikus magyarázatra korlátozzák. Hogy az aesthetika, mely gondolkodás útján akar a művészet fogalmához eljutni, mitévő legyen a pusztá, fogalmaktól mentes izléssel, ezt nehéz volna megmondani, de még nehezebb volna azt megállapítani, hogy mit ér az az összefüggéstelen művészettudomány, melynek nincsen organismusa, mert a művészet fogalmát sem ismeri. Különben ezek az irányok nem sok kárt tennének nevükkel és az igazi kritika elutasításával, ha hiveik az önmaguk ki tűzte határokon belül maradnának és az egyik párt csak élvezné a műalkotásokat, a másik pedig csak gyűjtené exegetikus anyagát és hagynák békén azt, a ki kritizálni akar, vagy megelégednének azzal, hogy befeketítsék a kritikát, anélkül azonban, hogy igazi kritikai problémákat feszegetnének. De persze, hogyan lehetne ekkora tartózkodást kívánni olyan emberektől, kik ily extravagans eszméket vallanak és ezekre ily fanatikusan esküsznek. Az aesthetizálók épen úgy beszélnek, ítélik és elmélkednek a művészet felől, mint a terméketlen historikusok. Mivel pedig e beszédjeikben nem vezeti őket a megvetett filozófia és a művészet fogalma, ha józan eszük a helyes útra nem vezérelti őket, az előadott moralisztikus, hedonisztikus, intellektualisztikus, tartalmi, formalisztikus, retorikus, physiologikus, akademikus tévedések között tévelyegnek, hol ehhez, hol ahhoz kapaszkodnak, vagy mindnyáját összekeverik egymással. A legfuresább látványt nyújtja az, a mit filozófus előre láthat, hogy az aesthetikusok és historikusok olyan jól értenek művészeti kuruzslások-

hoz, hogy bár engesztelhetetlen ellenségek, kik homlokegyenest ellenkező pontokról indulnak ki, végül mégis ugyanazokat a botorságokat hirdetik.

Az igazi kritika bizonyára aesthetikai kritika, de nem azért, mert megveti a filozófiát, mint az álaesthetikai, hanem, mert mint filozófiai művészetfogalom lép fel és épenúgy históriai kritika is, de nem azért, mert a művészet külsejével foglalkozik, mint az áltörténeti, hanem mert mihelyt a képzeleti reprodukcióra szolgáltatott históriai adataival létrehozta a képzeleti ismétlést, történelemmé válik, a mennyiben meghatározza, hogy mi az a tény, melyet képzeletében reprodukált, azaz, a mennyiben a tényt a fogalommal jellemezte és a mennyiben megállapította, hogy miféle is az előfordult tény. Ekként mindkét irányzat, mely a kritika színvonala alatt egymással harczban áll, a kritikában egybevág: a művészet történelmi és aesthetikai kritikája egy dolog. Az egyik vagy másik elnevezés használata is közömbös. Különleges használatukat csak a célirányosság igazolja, ez elsővel különösen a műérzék szükségességére figyelmeztetünk, a másikkal pedig a szemlélet történelmi tárgyilagosságának kívánalmára. Ezáltal egyúttal az a némely methodologistától felvetett kérdés is megoldásra kerül, hogy a történet eszköze-e a művészeti kritikának avagy célja? Mert most már nyilvánvaló, hogy az a történelem, mely eszközül szolgál, máris nem történelem, hanem az exegesis anyaga. Viszont azt a történelmet, melynek a cél szerepe jut ki, bizonyára a történelem

szerepe illeti és ezért nem válhatik a kritika alárendelt elemévé, hanem teljesen kitölti és elfoglalja azt, a mi a «cél» szóból is világos.

De, ha művészeti kritika, történeti kritika, abból az következik, hogy feladata a szép és csunya megkülönböztetésénél nem szorítkozhatik egyszerű helyeslésre, vagy kifogásolásra, mint a művész lelkében alkotás közben, vagy az ízlésével élvező ember lelkében, ha pusztán csak szemlél, hanem magyarázássá fog emelkedni és kiszélesedni. Mivel a történelem világában nincsenek negatív és jelentőség nélküli tények, az ízlésnek ellenszenves és csunya, azaz nem művészi dolgok a történeti szemléletben már nem lesznek sem ellenszenvesek, sem csunyák. Mert ez tudatában van annak, hogy a mi nem művészi dolog, mégis valamiféle egyéb dolog, melynek épen úgy van létjoga, mint a művészté. Nem művészi az erkölcsös és katolikus allegoria, melyet Tasso Jeruzsalemében kieszelt, vagy azok a szőrszálhasogatások sem, melyeket Petrarca verseibe kevert. De Tasso allegóriája a katolikus országok ellenreformatiójának megnyilvánulásaihoz tartozik. Petrarca szeszélyes szőrszálhasogatásai a hagyományos trubadur-elegancia csökevényei. Ezek a dolgok tehát olyan praktikus tények, melyek történelmileg nagyon is sokat jelentenek és figyelemreméltóak. Mindamellett a történeti kritikában is használhatjuk már a nyelvbeli kifejezés mozgékonyasága és megszokása miatt is a szép és csunya kifejezéseket, persze akként, hogy pozitív értelmük mindig nyilvánvaló legyen. A csunya dolog csúfságát pedig radiká-

lisabban nem is ítélni el, mint azáltal, hogy megokoljuk és megértetjük, mert ezáltal tavolítjuk el teljesen a művészet sajátos világából.

Ennélfogva a művészeti kritika, ha igazán aesthetikai vagy történeti is, az élet kritikájává szélesedik, mert nem ítélni meg a műalkotásokat és nem jellemezheti őket, ha az egész élet művét nem tudja megítélni és jellemezni. Ilyen eljárást figyelhetünk meg igazán nagy kritikuskoknál, például de Sanctisnél, a ki olasz irodalomtörténetében egyforma mélyen látó bírálója a művészetnek, a filozófiának, a morális és politikai életnek is. Mély a művészeti kritikában, mert mély az egész élet kritikájában és megfordítva is: tisztán aesthetikai művészetsszemléletének ereje erkölcssszemléletének tisztán erkölcsi erejében rejlik. Mert a szellemnek azokat a formáit, melyek ítéleti kategóriául szolgálnak, eszmeileg megkülönböztethetjük ugyan az egységen belül, de anyagilag nem választhatjuk el őket egymástól és az egységtől. Ha mégis megteesszük, összezúzódnak kezünkben. A művészeti kritikát tehát az egyéb kritikától csak empirikus módon választhatjuk el annak megjelöléseül, hogy a beszélő vagy író oszthatatlan anyagának ezzel az oldalával akar leginkább foglalkozni. Épen ilyen empirikus a művészeti kritika és művészeti történelem megkülönböztetése is, melyet az a körülmény hoz magával, hogy a mai irodalomra és művészetre irányuló kutatásban túlnyomó a polemikus elem, a miért ezt szívesebben kritikának nevezik, míg a mult irodalmát és művészetét tárgyaló-

ban az elbeszélő hang uralkodik, a miért azt inkább történetnek hívják. A valóságban az igazi és tökéletes kritika a megtörtént dolgok történeti előadása, mert a történet az egyedüli igaz kritika, melyet az emberiség tényei fölött gyakorolhatunk. Megtörtént dolgokat nem tehetünk meg nem történetké és másként nem rendelhetjük őket szellemünk alá, minthogy megértjük őket. Miként a művészeti kritika elválaszthatatlan az egyéb kritikáktól, akként a művésztörténelem is csak az irodalmi kidolgozás kedvéért választható el az emberi kultúra egyetemes történetétől. Ezen felül persze saját törvényének, a művészet törvényének hódol, de a történeti mozgalmasságot amattól nyeri. Ez a mozgalmasság pedig az egyetemes szellem mozgása és sohasem a szellem valamely, a többiek-től különszakított formájáé.

TARTALOM.

	Lap
Mi a művészet?	5
A művészetre vonatkozó tévedések	43
A művészet helyzete az emberi szellemben és társadalomban	69
Művészeti kritika és művészettörténelem	91

